Rolf Andree

ARNOLD BOECKLIN

1962

Arnold Boecklin

Beiträge zur Analyse seiner Bildgestaltung

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Rolf Andree
aus Mülheim/Ruhr

Zentral-Verlag für Dissertationen Triltsch Düsseldorf
1962

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Gedruckt mit Genehmigung
der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin

Dekan: Professor Dr. Carl Hinrichs
Referent: Professor Dr. Hans Kauffmann
Korreferent: Professor Dr. Edwin Redslob

Tag der mündlichen Prüfung: 2. März 1960

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546822_0006

INHALT

Literaturverzeichnis 7
Abkürzungen 11

I. Einleitung 12

II. Figürliche Kompositionen

1. Mann und Frau
Liebespaar 14
Daphnis und Amaryllis 14
Hochzeitsreise 16
Odysseus und Kalypso 16
Jüngling und Mädchen 16
Francesca da Rimini 17

2. Faun und Nymphe
Syrinx flieht vor Faun 18
Faune, eine schlafende Nymphe belauschend 20
Frühlingsabend 20

3. Triton und Nereide
Triton und Nereide 22
Im Spiel der Wellen 25
Die Meeresbrandung – Triton 27

4. Pietà
Trauer der Magdalena 27
Pietà 28
Kreuzabnahme 28
Mariensage 30

5. Kentaurenkampf 31

6. Krieg 32

III. Landschaftskompositionen
1. Gefilde der Seligen – Die Lebensinsel 34
2. Villa am Meer – Ruine einer Villa am Meer 35
3. Ruine am Meer – Die Kapelle 39
4. Rast auf der Flucht nach Ägypten – Italienische Villa im Frühling . 40

5. Ideale Landschaft – Gang nach Emmaus 41
6. Villa auf steiler Felsküste von Piraten in Brand gesteckt – Burgruine an einer steilen Felsküste 42
7. Toteninsel 44

IV. Exkurs I

Bildthemen, die sich von Bildmotiven herleiten

1. Die Götter Griechenlands – Quellnymphe 51
2. Waldlandschaft mit Pan – Faun, einer Amsel zupfeifend 52
3. Ideale Frühlingslandschaft – Im Frühling – Flora 52
4. Villa am Meer – Herbstgedanken 53
5. Weitere Beispiele 54

V. Exkurs II

Zyklen

1. Vorstufen 56
2. Wandbilder 59
3. Zyklische Staffeleibilder 61

VI. Schluß 63

VII. Anmerkungen 66

VORLÄUFIGER NACHTRAG ZU EINER BOECKLIN-BIBLIOGRAPHIE

Hier wurde nur die Literatur aufgenommen, die in den älteren Bibliographien nicht aufgeführt ist. (Allgemeine Arbeiten über die Kunst des 19. Jahrhunderts wurden nicht berücksichtigt.)

I. Frühere Bibliographien:

1. Henri(ette) Mendelsohn: Böcklin, Berlin 1901, 260–264 (Geisteshelden Bd. 40) (Bibliographie bis 1901).
2. Rudolf Klein: Arnold Böcklin, Berlin 1901, 41–44 (Moderne Essays zur Kunst und Litteratur, Heft 7, Herausgeber Hans Landsberg) (Boecklin-Literatur, zusammengestellt von Hans Landsberg).
3. Heinrich Alfred Schmid: Arnold Böcklin. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart; herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. IV, Leipzig 1910, 183–184.
4. Margarete Burkhalter: Bibliographie (Heinrich Alfred Schmids). In: Heinrich Alfred Schmid, Gesammelte kunsthistorische Schriften, Leipzig-Straßburg-Zürich (1933), 346 bis 349, 355 und 359. Schriften von Heinrich Alfred Schmid über Arnold Boecklin bis zum Jahre 1933.
5. Arnold Böcklin, Ausstellung zum Gedächtnis an seinen 50. Todestag, Kunsthalle Basel, Basel 1951, 2. Auflage, 51–54. Literatur bis 1951. (Berichtigung S. 52, Zeile 1: lies Begas statt Degas.)
6. Margot Bryner-Bender: Arnold Böcklins Stellung zum Portrait, Basel 1952, 109–112.

II. Nachträge zu den früheren Bibliographien:

Barth, Wilhelm: Frau Angela als Muse. In: Basler Kunstverein, Jahresbericht 1924, 7–10.

Berend, Eduard: Die Insel der Seligen, Ein Entwurf Jean Pauls für die „Horen". In: Festgabe der Gesellschaft für deutsche Literatur zum 70. Geburtstag ihres Vorsitzenden Max Herrmann, Berlin 1935, Isola bella und Insel Cythere, Watteau und Böcklin.

Berggruen, Oskar: Die Galerie Schack, Arnold Böcklin. In: Die graphischen Künste 2 (1880), 77–88.

Berthold, Alfred: Die Gefilde der Seligen, Tübingen-Leipzig 1903.

Biermann, Georg: Neu aufgetauchte Böcklins und Feuerbach zugeschriebene Bilder. In: Der Cicerone 18 (1926), 259–260.

Der Streit um Böcklin. In: Der Cicerone 18 (1926), 586–587.

Der Streit um Böcklin II. In: Der Cicerone 18 (1926), 756.

Börger, Hans: Arnold Böcklin, Der heilige Hain, Kunsthalle zu Hamburg, Kleine Führer Nr. 19, Hamburg 1921.
Bredt, E. W.: Böcklin-Handzeichnungen. In: Die Kunst 45 (Die Kunst für Alle 47) (1922), 90–100.
Brenneisen, Eddy: 50 Jahre Gottfried-Keller-Stiftung, Zur Jubiläumsausstellung im Berner Kunstmuseum. In: Schweizer Monatshefte 22 (1942), 259–261.
Brock, Erich: Hodler und Boecklin heute. In: Neue Schweizer Rundschau, N. F. 19 (1951–52), 245 ff.
Christoffel, Ulrich: Arnold Böcklin, Der Krieg 1896. In: Deutsche Kunst 6 (1940), 10a.
Arnold Böcklin, Selbstbildnis mit Tod, 1872. In: Deutsche Kunst 8 (1942), 1. Dresden 5 (1961), 170–177.
Arnold Boecklin, Der Abenteurer, 1882. In: Deutsche Kunst 8 (1942), 3.
David, H.: Arnold Boecklin 1827–1901, Schweizer aus eigener Kraft, Zahn/Neuenburg o.J.
Ebert, Hans: Über Arnold Böcklin und seine Werke in der Dresdener Galerie. In: Dresdener Kunstblätter – Monatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 5 (1961), 170–177.
Escher, Konrad: Arnold Boecklin. Die Naturromantik in Stoff und Farbe. In: Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen. Zürich-Leipzig 1917, 154–159.
Fischer, Guido: Arnold Boecklin, Ruine am Meer. In: Jahresbericht der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung 1952–53, 44–46.
Ganz, Hermann: Boecklin-Gedächtnisausstellung in Basel. In: Kunst und Künstler 25 (1927), 441–442.
Ganz, Paul Leonhard: Arnold Boecklin. In: Basel, Denkschrift zur Erinnerung an die vor 2000 Jahren erfolgte Gründung der Colonia Raurica, Basel 1957, 235–242.
Gasser, Manuel: Zu Arnold Böcklins Selbstbildnis in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung. In: „du", Kulturelle Monatsschrift 21 (Dez.-Heft 1961, Nr. 250), 112–114.
Habich, Georg: Ein letzter Besuch bei Boecklin. In: Der Lotse 2 (1902), 31–37.
Harden, Maximilian: Boecklin, wiederabgedruckt in: Maximilian Harden: Köpfe, 19. Auflage, Berlin 1910, 301–328.
H(eilbut), (Emil): Neuerwerbungen der Berliner Nationalgalerie. In: Kunst und Künstler 1 (1903), 60, Abb. 45.
Henkell, Karl: Gedichte, Arnold Boecklin gewidmet, Zürich-Leipzig o.J.
Höhne: Die Apokalyptischen Reiter nach Dürer, Cornelius, Boecklin. In: Der Beweis des Glaubens, 3. Folge, Bd. 5 (1902), 277–288.
Hugelshofer, Walter: Kalender 1953, Schweizerische Unfallversicherungs-Gesellschaft Winterthur. 12 Reproduktionen nach Gemälden von Arnold Böcklin.
Huschke, Konrad: Böcklin, Keller und Wagner. In: Musiker, Maler und Dichter als Freunde und Gegner. Leipzig 1939, 217–237.
Jaskulski, Kornel: Der Symbolismus Böcklins. In: Jahresbericht des k. k. I. Staatsgymnasiums in Czernowitz für das Schuljahr 1908/09, 3–35.
Justi, Ludwig: Böcklins Landschaften von 1851. In: Kunstchronik und Kunstliteratur, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 60 (1926–27), 49–50.
Kern, Otto: Goethe, Böcklin, Mommsen, Berlin 1906, 53–76.
Kölner, Paul: Vier Briefe Arnold Böcklins an einen Basler. In: Basler Jahrbuch 1908, Basel o.J., 106–112.

Kurz, Isolde: Agli Allori, Von Arnold Böcklin; wiederabgedruckt in: Isolde Kurz, Florentinische Erinnerungen. Tübingen 1937, 70–119, 248–261.
Ladewig, Paul: Zwei Böcklin-Aufsätze. (1895, 1897) (Essen/Ruhr, o.J.)
Mähly, Jakob: Aus Böcklins Lehrjahren. In: Basler Jahrbuch 1904, Basel o.J., 282–297.
Meier-Graefe, Julius: Arnold Böcklin. In: Kunst und Künstler 26 (1928), 91.
Meissner, C.: Gottfried Keller und Arnold Böcklin, eine späte Freundschaft. In: Der Türmer 36 (1933–34), 46–52.
Müller-Kaboth, Konrad: Zur Kritik des Falles Böcklin. In: Kritik der Kritik 1 (1905), 32–40.
Muther, Richard: Arnold Böcklin zum 70. Geburtstag – Epilog 1901; wiederabgedruckt in: Richard Muther, Studien und Kritiken I, 2. Auflage, (Wien) 1900, 140–157.
Neumann, Carl: Arnold Böcklin. In: Das Neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen 5, Berlin 1901, 901–904.
von der Osten, Gert: Kleine Gemäldestudien III, Arnold Böcklin – nicht Oswald Achenbach. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 1 (1961), 284–87.
Pfister-Burkhalter, Margarete: Studie zum Ritt des Todes von Arnold Böcklin. In: Alte und Neue Kunst 5 (1954), 9.
Arnold Böcklin, Die Jagd der Diana. In: Basler Jahrbuch 1952, Basel o.J., 202–207.
R(aeber), W(ilhelm): Ausstellungen, Basel Augustinerhof. In: Der Cicerone 18 (1926), 141.
Raeber, Wilhelm: Die Böcklin-Jahrhundertausstellung in Basel. In: Der Cicerone 19 (1927), 318–321.
Roh, Franz: Zum 50. Todestag von Arnold Böcklin. In: Die Kunst und das schöne Heim 49 (1951), 335–341.
Rosenhagen, Hans: Arnold Böcklin. In: Würdigungen, Berlin 1902, 75–86.
Rüttenauer, Benno: Der Fall Böcklin. In: Die Rheinlande 10 (1905), 206–220.
Salis, Arnold von: Ansprache anläßlich der Eröffnung der Böcklin-Ausstellung in der Kunsthalle Basel, am 23. Juni 1951. In: Basler Kunstverein, Jahresbericht 1951.
Arnold Böcklin und die Antike. In: Basler Jahrbuch 1955, Basel o.J., 83–119.
Schäfer, Wilhelm: Böcklin und Thoma in Heidelberg. In: Die Rheinlande 10 (1905), 307–309.
Scheffler, Karl: Böcklins Landschaftsstudien. In: Kunst und Künstler 23 (1925), 441.
Reaktion. In: Kunst und Künstler 26 (1928), 85–90.
Schiefler, Gustav: Arnold Böcklins künstlerischer Nachlaß. In: Der Lotse 2 (1902), 204–208.
Gedanken bei Böcklins Tod. In: Der Lotse 1 (1901), 278–288.
Schmid, Heinrich Alfred: Arnold Böcklin. In: Große Schweizer, 1942, 270–278.
Schott, Otto: Arnold Böcklin. In: Schweizer Jugend 28 (1951).
Schumann, Paul: Arnold Böcklin. In: Die Kunst, Freie Kunst 1 (Kunst für Alle 15) (1900), 298–300.
Seidl, Arthur: Bei Arnold Böcklins Hinscheiden (1901). In: Kunst und Kultur, Berlin 1902, 373–379.
Simko, Josef: Böcklin-Fieber, Budapest 1898.
Speidel, Ludwig: Böcklins „Pietà" (1887). Wiederabgedruckt in: Ludwig Speidel, Schriften, I. Band, Persönlichkeiten, Biographisch-literarische Essays. Berlin 1910, 309–315.

Stahl, Fritz A.: Arnold Böcklin, Ein Werk und sein Schicksal. In: Velhagen und Klasings Monatshefte 42 (1927), 209–213.
Steiner, Hans: Zu Arnold Böcklins 50. Todestag. In: Randenschau, Schaffhauser Heimatblätter 1 (1951).
S(toll), Th(omas) R(obert): Arnold Böcklin. In: Haushaltsbuch VSK 1952, 46–49.
Uhde-Bernays, Hermann: Schweizer Ausstellungen. In: Kunst und Künstler 24 (1926), 251.
Volbehr, Theodor: Arnold Böcklin „Tritonenfamilie", Kaiser-Friedrich-Museum Magdeburg, Magdeburg o.J.
Voll, Karl: Böcklin und Salomon Gessner. In: Kunst und Künstler 10 (1912), 506–508.
Voss, Hermann: Goethe und Böcklin. Elementare Natur, Einheit, Ganzheit u.a. In: August Kalkmanns nachgelassenes Werk, Hamburg 1909, 177–195.
Wendland, Hans: Böcklins Landschaften von 1851. In: Kunstchronik und Kunstliteratur, Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 60 (1926–27), 50–52.
Westheim, Paul: Böcklin, Ideenmalerei mit Erdenschwere. In: Helden und Abenteurer – Welt und Leben der Künstler. Berlin 1931, 121–124.
Wildenbach, Hans: Böcklin, Illustrierte Heldenbibliothek Heft 25.
Wolf, Georg Jacob: Böcklin – das Fanal. In: Die Kunst 55 (1927), 343.
N.N. (d.i. Georg Jacob Wolf): Böcklins Führerschaft in unserer Zeit. In: Die Kunst 57 (1928), 1–19.
Würtemberger, Ernst: Böcklins Form und Komposition. In: O mein Heimatland 10 (1922), 17–40.
Wyss, Hedy A.: Arnold Böcklin, Zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Februar-März 1951. In: Werk 38 (1951), 40.

III. Kataloge

Arnold-Böcklin-Sonderausstellung im Kunst-Salon Ernst Arnold, Kgl. Hof-Kunsthandlung [Dresden], 22. 1. bis 12. 2. 1902.
Museumsgesellschaft Magdeburg, Handzeichnungen, Austsellung im Kaiser-Friedrich-Museum, Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées. 28. September bis 26. Oktober 1924.
Kunsthaus Zürich. Landschaftsstudien von Arnold Böcklin. Ausstellung 25. April bis Anfang Mai 1925.

Verzeichnis der in Abkürzungen zitierten Literatur:

Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, I

Hugo von Tschudi: Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text, München 1906.

Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, Katalog der Gemälde mit 1137 Abbildungen, München 1906.

Ostini

Fritz von Ostini, Böcklin, 3. Auflage, Bielefeld-Leipzig 1905. (Künstlermonographien hrsg. von H. Knackfuss, 70).

P. O. Rave

Paul Ortwin Rave, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin (1949).

Schmid I–IV

Arnold Böcklin, eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre, (herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid), 4 Bände mit 150 Tafeln und Textband (Schmid IV, Text), München 1892–1901.

Schmid V

Arnold Böcklin Handzeichnungen, (herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid), 78 Tafeln mit Textheft, München 1921.

Schmid Bruckmann 1919

Arnold Böcklin, 97 Tafeln in Farbendruck, Kupferdruck und Mattautotypie, herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid, München 1919.

Schmid Bruckmann

Arnold Böcklin, 97 Tafeln in Farbendruck, Kupferdruck und Mattautotypie, herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid, 2. Auflage, München 1922.

Verz.

Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins (Redigiert von Heinrich Alfred Schmid. Letzter vervollständigter und verbesserter Neudruck, welcher die Nachforschungen bis zum Herbst 1902 berücksichtigt), München 1903, Bruckmann (Photographische Union).
Veränderungen und Ergänzungen (bis zum Herbst 1961) von Standort- und Besitzangaben wurden nur bei Werken in öffentlichem Besitz berücksichtigt. Eine verbesserte Neuauflage des Verzeichnisses wird vom Verfasser zusammen mit Herrn Hans Holenweg-Biedert vorbereitet.

I. EINLEITUNG

Nicht wenige Bildschöpfungen Arnold Boecklins[1] sind uns in mehreren Fassungen überliefert. Diese Tatsache legt die Frage nach der Bedeutung der Reihen für den Schaffensprozeß des Künstlers nahe. Mögen auch manche Varianten einer Komposition dem Verlangen eines Mäzens[2] oder eines Kunsthändlers[3] ihre Entstehung verdanken, so bleibt doch für Boecklins Arbeitsweise bis in seine späteste Zeit[4] charakteristisch, daß der Künstler für Bildthemen, deren er sich einmal bemächtigt und die auch schon zu abgeschlossenen Werken geführt hatten, immer wieder nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten sucht.

Das umfangreiche Schrifttum[5], das sich unter verschiedenen Gesichtspunkten mit Boecklins Kunst auseinandersetzt, gönnt Erörterungen der Bildgenese in der Regel nur wenig Raum und begnügt sich fast stets mit Hinweisen auf die verschiedenen Umwandlungen, die eine in sich abgeschlossene Komposition erfahren hat. Die hier vorgelegten Beiträge zur Analyse seiner Bildgestaltung beschäftigen sich vorwiegend mit den Veränderungen einer Komposition, wie sie an Vorarbeiten und Varianten abzulesen sind.

Der Boecklin-Forscher Heinrich Alfred Schmid näherte sich in einigen Schriften[6] unserer Fragestellung. Seine Forschungsergebnisse bilden den Ausgangspunkt der hier versuchten Erörterungen.

Die oben angedeutete Problemstellung weitet sich (vor allem im Zusammenhang mit den figürlichen Darstellungen) dadurch aus, daß sich die Untersuchungen nicht allein auf die verschiedenen Fassungen eines Bildthemas beschränken lassen. Es wird sich zeigen, daß verschiedene Bildthemen (z. B. „Syrinx flieht vor Faun", Verz. 76, – „Faune, eine schlafende Nymphe belauschend", Verz. 329, – „Frühlingsabend", Verz. 287) einem – gleichsam übergeordneten – Themenkreis („Faun und Nymphe") angehören[7].

Vielfach sind Übergänge innerhalb eines Themenkreises fließend[8]; außerdem können auch verschiedene Themenkreise miteinander kommunizieren[9]. Daher sollten Untersuchungen einer Komposition immer mit dem Blick auf das Gesamtwerk geführt werden, wenn auch im folgenden Text nicht jedesmal auf alle Verbindungen mit den übrigen Werken verwiesen werden kann.

Beim Betrachten der Werkreihen zeigt sich, daß Boecklin bei späteren Fassungen – meist zusammen mit einer Festigung des Formgefüges der Komposition – dazu neigt, gleichsam einen Ausschnitt der vorhergehenden Ver-

sion zu geben. Die Gestaltungsweise führt nicht selten dazu, daß der Künstler einzelne Bildmotive bei einer Neugestaltung aussondert. In einigen Fällen läßt er solche Bildmotive zu selbständigen Bildthemen ausreifen und rundet sie dann zu neuen Kompositionen ab. Die auf solche Weise entstandenen Bildschöpfungen können als Paraphrasen des ursprünglichen Bildthemas gelten[10].

In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser, die Bildmotive als isolierbar betrachtenden Gestaltungsweise, scheint Boecklins Bevorzugung von Bildschöpfungen in Form einer Mehrzahl gesonderter Bildfelder zu stehen[11].

Den hiermit angedeuteten Beobachtungen weiter nachzugehen wird die Aufgabe der folgenden Erörterungen sein. Unsere Fragestellung bringt eine gewisse Einengung des Blickfeldes mit sich, die aber notwendig wurde, um innerhalb dieser Untersuchungen zu einem noch überschaubaren Ergebnis zu gelangen. Auf eine kultur- und geistesgeschichtliche Interpretation der Bildthemen wird so gut wie ganz verzichtet, ikonographische Ableitungen bleiben, ebenso wie Vergleiche mit Vorbildern älterer[12], auch antiker[13] Kunstwerke unberücksichtigt. Wenn auch auf die Farbgebung bis auf vereinzelte Andeutungen nicht eingegangen wird, so geschieht dies aus der Einsicht, daß verantwortungsvolle Aussagen doch wohl nur durch Konfrontierung der nicht nur verstreuten, sondern auch verschollenen, wenn nicht gar vernichteten Originale zu erreichen wären.

Die wenigen Beispiele, bei denen Vergleiche möglich waren, können andeuten, daß mit dieser Fragestellung – die das Thema einer selbständigen Arbeit wäre – eine Bereicherung der Gesichtspunkte und ein großer Gewinn für die Boecklin-Forschung zu erreichen wäre.

Die Grundlagen und Voraussetzungen für Boecklins Bildgestaltung, die hier nicht erörtert werden sollen, bedürfen noch der Aufklärung; in diesem Zusammenhang wäre auch die Frage wichtig, welcher Art die Beziehungen der schweizerischen (deutschen) Kunst zur Landschaft und Kunst Italiens sei und welche Bedeutung sie für das Schaffen und die Gestaltungsweise der schweizerischen (und deutschen) Künstler habe[14].

Die Ordnung der in großer Zahl überlieferten Werke[15] Arnold Boecklins erfolgt in einer durch unsere Fragestellung bedingten Weise. Die notgedrungen unvollständig bleibende Auswahl[16] der untersuchten Werkreihen ergibt sich in vielen Fällen aus dem Entwicklungsgang der Bildthemen und Themenkreise, den es zu verfolgen gilt.

II. FIGÜRLICHE KOMPOSITIONEN

1. Mann und Frau

Boecklins Darstellungen von Menschenpaaren werden fast immer durch Hinweise auf den problematischen Charakter zwischenmenschlicher Beziehungen gekennzeichnet. Dieser Ausdeutung des thematischen Vorwurfs entsprechend bestimmen oft durch Kontraste bedingte Spannungsverhältnisse den Bildbau. Form und Inhalt interpretieren einander, wie H. Wölfflin es ausführlich am Beispiel des großen Basler Bildes "Odysseus und Kalypso" (1883) (Verz. 322; Abb. Schmid Bruckmann 72) dargelegt hat[17]. Seltener sind Kompositionen harmonisierenden Charakters, etwa das stille, symmetrisch komponierte Bild in Zürich „Ein Jüngling und ein Mädchen beim Blumenpflücken" (um 1866) (Verz. 163a; Abb. Schmid IV, Text, S. 38). Diese beiden, so verschiedenen Werke, können die Spannweite von Boecklins Schaffen deutlich machen.

Der Bildentwurf aus der ersten Römischen Zeit „Hirtenszene"[18] unterscheidet zwischen dem rechts weiter zurück sitzenden Jüngling nahezu im Profil und dem vorne links angelehnt stehenden Mädchen in fast reiner Frontansicht. Die Formgegensätze von angelehnt stehender und sitzender Figur finden ihre Entsprechung in der Landschaft: links ein ansteigender Hügel, der den Ausblick in die Ferne verdeckt, rechts eine ebene Landschaft mit Andeutungen von Architektur.

Bei gesteigertem Figurenmaßstab gilt Ähnliches für die Komposition „Frühling" (1862)[19], auf der die rechts vorn liegende weibliche, lauschende Gestalt mit hellem Inkarnat gegen das links etwas weiter zurück sitzende, flötende, männliche Wesen mit dunklem Inkarnat abgesetzt ist[20]. Später greift Boecklin bei der Ausführung des Bildes "Triton und Nereide" (1875) auf die hier vorgeformte Komposition zurück.

Auf den beiden Entwürfen zu einer „Liebesszene" (1864)[21] werden die zwei Figuren deutlich getrennt im Bildraum aufgeführt. Der Entwurf (Verz. 152) unterscheidet noch zwischen der Standfigur links vor dem freien Ausblick und der gelagerten Figur rechts vor dem dunklen Grund[22].

Dieser Bildentwurf wird später für die „Klage des Hirten" (1866)[23] in abgewandelter Form wieder verwertet. Form-, Ton- und Farbgegensätze bestimmen wieder die Darstellung des Jünglings und der Nymphe. Er ist in frontaler Ansicht stehend, unüberschnitten, nur mit einem Schurzfell

bekleidet, rechts vorne gegeben. Links im Dunkel der Grotte weiter zurück sitzt die Nymphe, bis auf das Haupt ganz mit einem Schleiergewand verhüllt. Der in einem nach links offenen Bogen geführten Körperachse des Jünglings antwortet der von links nach rechts ansteigende Kontur der Nymphe. Die vom linken Bildrand nach rechts wehenden Efeuzweige, die Rosenguirlande, der Opferkrug und die neben ihm liegenden Früchte drängen die Nymphe Amaryllis in den Tiefenraum zurück. Der Nymphe ist die Dunkelheit der Grotte, in welche von links oben und von vorne Licht einbricht, zugeordnet, dem Jüngling das Tageslicht. Auch der Lichtgang verweist auf die antithetische Auffassung des Bildthemas durch den Künstler.

Zu einer geplanten Umformung ist nur ein Entwurf überliefert[24], der die beiden Gestalten, dem Breitformat entsprechend, auch im Raum weiter auseinander rückt.

Varianten der Münchner „Klage des Hirten" begegnen uns in den beiden Kompositionen „Liebesfrühling" (1868)[25] und „Frühlingsreigen (1869)[26], Umwandlungen der Grisaille: „Die Götter Griechenlands" (1859)[27], diese hatte Boecklin im Auftrag von Schack in ein Großformat[28] übertragen, doch noch vor der Vollendung zugunsten des „Liebesfrühlings" stehen gelassen. Dieser stellt eine Reduktion auf das Bildmotiv der Quellnymphe dar, hinzugekommen sind Putten, die Quellurnen ausschütten, musizieren oder tanzen. Die Gestalt der schräg nach links gelagerten Nymphe ist in frontaler Ansicht unüberschnitten vor dem dunklen Grund einer Quellgrotte gegeben. Links daneben, von Blütenzweigen teilweise verdeckt, steht lauschend ein Jüngling, herzuleiten von der lauschenden Gestalt auf der Grisaille in Magdeburg. Seine Wendung nach links wird durch die Baumstämme links neben ihm, die am Bildrand einen Ausblick in die Ferne rahmen, noch einmal wiederholt. Wie der Jünglingsgestalt diese Senkrechten zugeordnet sind, so wird die gelagerte Nymphe durch den sie hinterfangenden Hügel betont.

Anläßlich der erneuten Umgestaltung des Bildthemas notierte Schick[29], Boecklin „hätte bei dem Quellbilde diese Erfahrung gemacht: ein hübscher Junge neben einem hübschen Mädchen schmälern (sic!) sich gegenseitig in der Wirkung und interessieren nicht mehr; deshalb habe er diese komischen Bockskerle dahingemalt". Auf dem Dresdner Bild gibt Boecklin statt des Jünglings zwei Faune, die links den Abhang herunterklettern, einen älteren, dicklich aufgeschwemmt und in Frontalansicht, einen jüngeren, mager im Profil von rechts, den einen mehr rutschend als stehend, den anderen in sehr labilem Gleichgewicht stehend. Die verschleierte Quellnymphe sitzt aufrecht mit übereinandergeschlagenen Beinen in Dreiviertelansicht von rechts. Die reichere Kontrastierung der Gestalten führt zu einer thematischen Sonderung: jeder beschäftigt sich nur mit sich selber. Die stärkere Kontrastierung geht zusammen mit einer gesteigerten Formangleichung, die gleichzeitig aber auch das jeweilige Anderssein von Quellnymphe und Faunen auffaßbar macht; Horizontbogen und bekrönender Puttenreigen fassen die Figuren zu einer Einheit zusammen. Ein flüchtiger Entwurf[30] zu der zweiten(?) Fassung zeigt links eine bocksfüßige Gestalt in erschreckt

zurückfahrender Bewegung. Auf dieses, die Gestalten in negativem Sinne verbindende Motiv verzichtete Boecklin bei der Ausführung des Dresdner Bildes.

Auf den verschiedenen Versionen der „Hochzeitsreise" (1875)[31] werden den gegensätzlich behandelten Figuren jeweils auch kontrastierende Landschaftsteile zugeordnet[32].

Auf der späteren Fassung in Berlin wenden sich beide Personen voneinander ab. Entsprechend sind auch die Gegensätze im Landschaftlichen verstärkt. Boecklin verzichtet auf die in der Berner Fassung zwischen den Bildgründen vermittelnden Baumstämme rechts. Die großen Steine im Vordergrund des im Jahre 1878 gemalten Bildes drängen den Mittelgrund stärker zurück, wie auch das steiler emporragende und stärker vertikal zerklüftete Felsgestein im Mittelgrund rechts den Hintergrund entschiedener zurückweichen läßt. Diese Anspannung der Kontraste wird auf der Berliner Fassung von einer Steigerung der Farb- und Tongegensätze begleitet und dadurch intensiviert.

Das Bild vom Jahre 1876 bringt eine Vereinfachung der Komposition. Die sitzenden Figuren sind größer, die Landschaft ist weniger reich: links sonnenbeschienene Felsen, rechts eine Felswand im Schatten. Unten zwischen den Felswänden das schattige Tal und dahinter die lichte Ferne. Links vorne das sitzende Paar, sie im Profil von rechts nach unten schauend, er blickt sie an und weist mit seiner Linken in die Ferne. In diesen Zusammenhang gehören auch die „Entwürfe zu einer Liebesszene"[33].

Bei dem schon eingangs erwähnten großen Tafelbild „Odysseus und Kalypso" (1883)[34] bestimmen Form-, Farb- und Tonkontraste die Komposition. Rechts vorne sitzt, nur mit einem Schleiergewand bekleidet, Kalypso hell vor dunklem Grund, links weiter zurück steht Odysseus in Rückenansicht mit geschlossenem Kontur, dunkel vor hellem Grund. Kalypso sitzt auf einem kirschroten Gewand, das Schleiertuch ist bernsteinfarben, das Odysseus ganz verhüllende Gewand ist tiefdunkelblau. Die Struktur der Felsen nimmt auf die beiden Gestalten Bezug. Die Weite des Meeres wird nur angedeutet, ebenso verzichtet Boecklin auf die ursprünglich geplante reiche Ausgestaltung der Höhle der Kalypso.

Die formale Gestaltung des Bildes steht ganz im Dienst des Bildthemas. Das psychologische Spannungsverhältnis zwischen den beiden Personen wird ins Optische umgesetzt[35].

Stiller, verhaltener ist eine Reihe anderer Werke. Zu den frühesten Darstellungen eines Menschenpaares von Boecklin gehört die Zeichnung „Liebespaar in einem Wald" (1849?)[36]. Das als eine Form ablesbare Paar hebt sich hell vor dem dunklen Grund des Waldes ab.

Noch vor dem Daphnis-Bild entstanden die beiden Fassungen der Komposition „Ein Jüngling und ein Mädchen beim Blumenpflücken" (um 1866)[37].

Die erhaltenen Vorstudien (in Berlin) lassen erkennen, daß zunächst eine Gruppe geplant war, ähnlich derjenigen von Hermes mit einer Nymphe auf der Grisaille „Die Götter Griechenlands" (1859)[38]. Auf dem Entwurf im

Breitformat behält Boecklin den Gegensatz von männlicher Rückenfigur und weiblicher Figur in Frontalansicht bei. Das Mädchen sitzt auf einer angedeuteten Rasenbank, leicht nach links geneigt, während der Jüngling zu ihren Füßen sich nach rechts lagert. Die umrandete Skizze kommt dem ausgeführten Bild am nächsten. Rechts neben der umrandeten Kompositionsskizze erprobt Boecklin verschiedene Arm- und Kopfstellungen für das Mädchen. Statt des zunächst geplanten Breitformats wählt er bei der Ausführung ein dem Quadrat sich näherndes Hochformat. Entsprechend erscheint auf dem Bild in Zürich der Jüngling mit stärker angewinkelten Knien, der Umriß ist vereinfacht, geschlossener, bündiger. Der rechte Arm ruht auf dem rechten Oberschenkel auf, statt wie auf der Skizze sich auf einen Stab zu stützen, dessen Schräge spiegelbildlich der Körperneigung des Mädchens entspricht. Auf dem nicht ganz vollendeten Bild in Zürich erreicht Boecklin das Gleichgewicht der Komposition durch die Stämme der Bäume rechts, die der Schrägen des Mädchens antworten.

Die ebenfalls unvollendete Umwandlung in ein Breitformat (in Zürich) zeigt beide Figuren von vorne. Das Mädchen sitzt rechts, der Jüngling links. Die Gestalten sind stärker einander angeglichen, nicht zuletzt durch gleichartige Frontansicht. Es entsprechen einander die abgestreckte Linke des Mädchens und der abgestreckte rechte Arm des Jünglings (siehe auch das Bild im Hochformat). Das Gesträuch hinter dem sitzenden Jüngling wiederholt vereinfacht und vergrößert seinen Umriß. Die Gestalt des Mädchens findet ihre Entsprechung auf der linken Bildseite in dem sich leicht nach links neigenden Baumstamm. Der in einem flachen Bogen von links nach rechts ansteigende Hügel hinterfängt die sich einander nur wenig überschneidenden Figuren und faßt sie zu einer Gruppe zusammen.

Nachfolge hat diese thematisch wie formal gleichermaßen beruhigte Komposition jahrzehntelang nicht gefunden. Erst bei dem ähnlich gestimmten Bild „In der Gartenlaube“ (1891)[39] klingt auf einer anderen Stilstufe Verwandtes wieder an. Boecklin verwertet eine Bildidee, die durch eine Zeichnung überliefert ist: „Francesca da Rimini und ihr Geliebter Paolo im Park“[40]. Der Rundbogen der Laube überfängt das bogig konturierte Greisenpaar. Strenge Frontalität, Symmetrie und einfache geometrische Formen binden den für die Komposition charakteristischen Reichtum der Varianten zu einer Einheit zusammen.

Als Boecklin um 1893 das Bildthema Paolo und Francesca wieder aufgriff, gestaltete er es grundlegend anders: „Francesca da Rimini“ (1893)[41] zeigt das Paar in der Unterwelt schwebend vor dunklem neutralem Grund[42]. Dabei ist sie wie kniend und er wie schreitend dargestellt. Ihre von einem Gewandstück verdeckte Rechte hat sie klagend zu ihrer rechten Wange des stark nach links herübergeneigten Hauptes geführt. Ihren gerade nach rechts abgestreckten linken Arm umfaßt Paolo mit beiden Händen am Handgelenk. Sein Kopf ist im Profil von links, er blickt auf sie herab.

Vergleiche mit den erhaltenen Vorarbeiten verdeutlichen, daß die Veränderungen auf eine Vereinfachung abzielen. Die Figuren werden nicht hinter-

einander, sondern nebeneinander dargestellt, aus der Torsionsfigur (Schmid V, 75 oben) wird eine Figur in Frontalansicht, auf eine Darstellung des Hintergrundes verzichtet der Künstler bei dem ausgeführten Gemälde ebenso wie auf eine geplante Inschrifttafel (Schmid V, 75 unten). Gleichzeitig werden die Gestalten auch formal und psychologisch enger miteinander verbunden: Paolo blickt nicht, wie auf den Vorarbeiten, aus dem Bild heraus, sondern auf Francesca. Erst auf dem Bild in Winterthur sind beide bekleidet gegeben; die Körperachsen entsprechen sozusagen spiegelbildlich einander. Auf dem ausgeführten Gemälde bleibt der Abstand der Köpfe und Füße der Figuren vom Bildrand fast überall gleich groß. Diese der „Hoffnung" (1880)[43] verwandte Gestaltungsweise verstärkt beim Betrachter den Eindruck des Schwebens. Bei den kurvenreichen Konturen der Figuren wirkt die farblich und tonlich hervorgehobene Gerade des Obergewandes von Francesca, die Heftigkeit der Klagegeste verdeutlichend, um so stärker.

Diese von H. A. Schmid[44] wohl kaum überschätzte Komposition bringt gleichsam die Synthese der beiden für Boecklins Schaffen charakteristischen Auffassungsweisen des Bildthemas „Mann und Frau".

Vorarbeiten zu einer verschollenen zweiten Fassung zeigen steilere Proportionen und eine Ausdruckssteigerung bei der Wiedergabe des Grauens, das beide erfaßt hat. Statt der für die Fassung vom Jahre 1893 kennzeichnenden Angleichung der Gestalten hebt der Künstler auf der Weimarer Farbskizze, kraft eines auffälligen Parallelismus, die Gegensätze stärker hervor. Die verschiedenen Reaktionsweisen kommen auch durch die formale Gestaltung zum Ausdruck.

Francescas Gestalt wird teilweise von einem Gewand verhüllt, dies gibt ihrem schmerzgepeinigten Körper einen geschlossenen Kontur; Paolos unbekleideter Körper betont durch seine vor Entsetzen erstarrte Haltung die Senkrechten, seinen linken Arm streckt er verkrampft abwärts, sein Kontur ist unruhig, ausfahrend bewegt. Diese Formkontraste werden durch Tonabstufungen im Inkarnat von Paolo und Francesca in ihrer Wirkung intensiviert[45].

2. Faun und Nymphe

Den Themenkreis „Mann und Frau" weitet Boecklin durch Darstellungen mit mythologischen Figuren und Naturwesen entschieden aus.

Auf den Bildern „Syrinx flieht vor Faun" (1854)[46] oder „Waldlandschaft mit Pan" (1855)[47] interpretieren die titelgebenden Figuren die Landschaftsstimmung. Bei anderen, vornehmlich späteren Beispielen, bestimmen die Figuren den Charakter der Landschaft.

Auch bei dieser Themengruppe lassen sich, wie die im Vorhergehenden erwähnten Beispiele zeigen, spannungsgeladene und stille, verhaltene Kompositionen unterscheiden.

Die Skizze „Faun eine Nymphe beim Bade überraschend“ (1856?)[48] ist der Bildidee der Dresdner Komposition „Syrinx flieht vor Faun“ sehr verwandt. In beiden Fällen kontrastiert die dunklere Gestalt des Fauns vor hellerem Grund mit dem hellen Körper der Nymphe vor dunklem Grund. Bei der Danziger Skizze deutet Boecklin die für das Dresdner Bild kennzeichnende Zuordnung der Figuren zu der Landschaft nur an. Vielleicht hängt das auch mit der Art der Ausführung zusammen, auffallend jedoch ist, daß Boecklin bei dem Danziger Bild die Kontraste vor allem in den Figuren verstärkt. Bei dem Bild „Syrinx flieht vor Faun“ bindet ein Bewegungszug beide Gestalten zusammen, beide werden von links dargestellt. Die Danziger Skizze unterscheidet zwischen dem von links herankommenden Faun in Seitenansicht und der verschreckt dastehenden Nymphe in Frontalansicht.

Unmittelbare Nachfolge hat die Danziger Skizze im Werk Boecklins nicht gefunden.

So pointierte Bildthemen wie „Syrinx flieht vor Faun“, die in den 50er Jahren bei Boecklin vielfach zu finden sind, gibt es in den folgenden Jahrzehnten – wenigstens im Umkreis des Faun-Nymphen-Themas – nicht mehr[49]. Kennzeichnend ist die Umgestaltung, die die Komposition „Schlafende Diana, von zwei Faunen belauscht“ (1877)[50] erfahren hat, als Boecklin 1884 ein ähnliches Thema gestaltete.

Die auf einem Felsblock im Vordergrund nach links gelagerte Frauengestalt und die hinter dem Felsen mit den Oberkörpern sichtbar werdenden Faune (auf dem Bild aus dem Jahre 1877) erweisen sich als modifizierte Übernahmen aus der Komposition „Triton und Nereide“ (1875)[51]. Noch größer ist die Ähnlichkeit mit der Farbskizze des gleichen Themas aus dem Jahre 1877[52]. Der erschreckte Ausdruck der Faune kann als eine Steigerung des gespannten Gesichtsausdrucks des Triton angesehen werden. Antithetisch gibt Boecklin die gelagerte helle Figur vor dunklem Grund und die aufragenden dunklen Figuren vor hellerem Grund. Einen ähnlichen Gegensatz bietet die divergierende Ausrichtung der Gestalten. Hinter der gelagerten Diana werden in der Ferne steil abfallende Felspartien sichtbar, während hinter den sich aufbäumenden Faunen eine Hochebene ausgebreitet liegt. Als Flächenform entspricht der Faungruppe rechts der Wald im Hintergrund links. Dicht nebeneinander werden die linke Hand der Diana und die Hände des linken Fauns dargestellt, in ihrer Eigenart deutlich gekennzeichnet, und gerade durch ihre Nähe voneinander abgesetzt. Ein zugehöriger Entwurf in Darmstadt zeigt, daß die Komposition auf dem Bild in München keine grundlegenden Veränderungen mehr erfahren hat.

Links und rechts neben den Figuren wird der Landschaft mehr Raum und Bedeutung eingeräumt; dadurch werden die Gestalten entschiedener zu einer Gruppe zusammengeschlossen. Die Faune sind kleiner und in der Haltung einander stärker angeglichen. Neu ist das Gegenmotiv zu den nach oben zurückweichenden Faunköpfen: die nach links unten aus dem Köcher herausrutschenden Pfeile. Die auf dem Entwurf nur angedeutete,

hier weiter ausgeführte Landschaft nimmt, wie oben erwähnt, auf die Gestalten Bezug. Die größere Nähe der Figuren und die größere Entferung des Waldes und der Horizontlinie verstärkt die Tiefenraumillusion.

Im Jahre 1884 gestaltete Boecklin das Thema entscheidend um, mit dem Werk: „Faune, eine schlafende Nymphe belauschend“[53]. Die für die Komposition im Verhältnis zu dem Bild aus dem Jahre 1877 charakteristische Dämpfung der Kontraste wird schon durch die thematische Veränderung – statt der Göttin eine Quellnymphe – deutlich. Das Spannungsverhältnis zwischen den Wesen ist gemindert. Das Motiv der gelagerten Quellnymphe erweist sich als eine Wiederaufnahme der zunächst auf der Grisaille „Die Götter Griechenlands“ (1859) und auf den davon abhängigen Umgestaltungen: „Liebesfrühling“ (1868) und „Frühlingsreigen“ (1869) schon vorgeformten Darstellung. Die nächstverwandte „Quellnymphe“ (1874)[54] wurde aus diesen Kompositionen zu einem selbständigen Bildthema ausgesondert. Die auch schon auf dem Dresdner Bild[55] nachzuweisende kompositionelle Verbindung der Quellnymphe mit zwei Faunen wird formal dadurch gefestigt, daß der Rückenkontur des rechten vorderen Faunes sich der Linie des linken Arms der Nymphe angleicht. Statt des Gegensatzes zwischen Ruhe und Bewegung auf dem Bild von 1877 in München, herrscht hier nur Ruhe. Die gelagerte Nymphe links ist gegen die hockenden Faune rechts abgehoben. Auch bei den beiden Faunen sind die Gegensätze betont. Der vor der Felsspalte herabhängende Efeu drängt die schräg gelagerte Nymphe in den Raum zurück. (Vergleiche auch „Die Klage des Hirten“ [1866] in München.)

Die verschiedenen Reaktionsweisen der Faune – der vordere, ältere hat den Kopf leicht gesenkt, der andere neigt den seinigen nach hinten zurück – dienen, ähnlich wie auf dem Bild „Pan und Dryaden“ (1897)[56] zur Erhellung der Situation. Die Landschaftsdarstellung beschränkt sich auf wenige Andeutungen im Vordergrund. Fließende Konturen und eine vorwiegend braune Farbgebung[57] bestimmen hier den Bildeindruck, während auf dem Bild vom Jahre 1877 härtere Konturen und bei fahler Beleuchtung schärfere Farb- und Tonwerte die gesteigerte Spannung zwischen der Göttin und den Naturwesen zum Ausdruck bringen.

Die Komposition „Frühlingsabend“ (1879)[58] läßt sich auf den noch in Rom entstandenen „Pan im Schilf“ (1857 fast vollendet)[59] zurückführen. In beiden Fällen gibt Boecklin die Gestalt eines die Syrinx blasenden Pan in der Landschaft[60].

Der Pan des Winterthurer bzw. des Münchner Bildes bleibt ganz in die Natur eingebunden, er wirkt geradezu visionär, wie eine Erscheinung. Das Budapester Bild verzichtet auf diese Wirkungsweise, gleichzeitig stellt der Künstler die Nymphen dar (denen auch das Lied des Münchner Pan gilt)[61]. Auf der früheren Fassung des „Frühlingsabends“ lehnt sich rechts ein flötender Jüngling an einen Felsblock hinter ihm an[62]. Zur Linken des Jünglings, ihm formal verwandt und in einer der Neigung seiner Körperachse korrespondierenden Haltung, stehen zwei lauschende Nymphen vor dichtem

Gehölz. Zwischen dem Jüngling und den Nymphen taucht der Kopf eines Rehes auf, die sehnsüchtige Stimmung des Bildes ironisierend[63]. Die Budapester Fassung verzichtet auf dieses Motiv. Die Bildelemente kontrastieren stärker. Dem aus dem Bild stoßenden Felsblock im Vordergrund entspricht der Tiefenraum einer Abendlandschaft mit Höhenzügen im Hintergrund. Links stehen einige Baumstämme, zwischen denen der Blick in die Landschaft geht. Rechts der freie Ausblick in die Ferne. Links herrschen die Vertikalen vor, rechts sind die Horizontalen vielfach abgewandelt. Die von links her zunehmende Neigung der Baumstämme nach rechts und in den Bildraum hinein vermittelt zwischen den beiden genannten Richtungen. Rechts erscheint der zur Bildmitte gelagerte Pan dunkel vor hellem Grund mit betont häßlicher Physiognomie. Links im Gehölz stehen zwei Nymphen, hell vor dunklerem Grund, leicht angelehnt. Die vordere neigt sich in frontaler Ansicht leicht vornüber, von der dahinter Stehenden werden nur der Oberkörper und das nach rechts gewandte, erhobene Haupt sichtbar[64].

Eine letzte Umgestaltung des Themas „Pan und Dryaden" wurde im Jahr 1897 signiert[65]. Die Landschaft beschränkt sich auf ein Walddickicht links und ein von links vorn nach rechts ansteigendes kahles Felsgelände. Pan erscheint im rechten oberen Teil des Bildes sitzend nach links gewendet. Die Zahl der Dryaden ist verdoppelt, das auf der Budapester Fassung vom Jahre 1879 ebenfalls vorhandene Motiv des auf den Pan weisenden Zweiges, tritt betonter hervor und faßt die titelgebenden Figuren zusammen, wiederholt gleichzeitig die Horizontlinie. Die Gestalten kontrastieren stärker miteinander; bei den Dryaden läßt sich eine Steigerung der „Empfindsamkeit" vom Staunen mit offenem Mund bis zum sentimentalen Sich-Zurücklehnen erkennen. Diese psychologische Differenzierung findet ihre Entsprechung in den unterschiedlichen Stellungen und Wendungen, in denen die Dryaden gegeben sind. Zwei lagern nebeneinander auf dem nach rechts ansteigenden Gelände, die vordere blickt als einzige empor zu Pan, die neben ihr Lagernde blickt auf das Wasser rechts vorne. Hinter diesem Paar richtet sich eine dritte auf und schaut versonnen auf die beiden herab. Die vierte Dryade ganz links lehnt sich mit den Armen auf einen Flesblock vor sich und schaut aus dem Bild heraus, gleichsam den Betrachter ansprechend. Pan erscheint in Seitenansicht aufrecht sitzend, er beobachtet aus den Augenwinkeln die Dryaden.

Auf den früheren Fassungen ist der Landschaftsausschnitt größer, das Felsgelände karger und weiter. Entsprechend sitzt Pan weiter zurück, seine Silhouette ist ruhiger – keine abstehenden, gebogenen Hörner – im Inkarnat ist er dem Felsgestein stärker angeglichen, die Dryaden als Naturwesen bleiben mehr dem Dickicht eingebunden, überschneiden nicht den Horizont. Ihre Reaktionsweisen sind einheitlicher. Das Motiv des die Figuren zusammenfassenden Zweiges ist nicht so ausgeprägt.

Der Künstler hat die Bildordnung der ersten Fassung wohl als zu locker empfunden und die Komposition in zwei Einzelbilder zerschnitten. Die zweite Fassung bleibt der ersten sehr nahe. Bei der dritten Fassung erst

ändert der Künstler das Verhältnis von Landschaft und Figuren zugunsten der Figuren, verzichtet auf den urtümlichen, visionären Charakter der früheren Redaktionen und festigt den Bildbau entschieden. Mit dieser Vergrößerung geht auch eine stärkere Betonung des Details zusammen, nicht nur in der Charakterisierung der Gestalten und ihrer Kleidung, sondern auch im Landschaftlichen. Das in seiner Ausdehnung stark reduzierte Felsgelände wird kleinteiliger, und zeigt mehr Vegetation.

Eine neue Bildidee bietet der „Flötende Pan, umringt von sieben tanzenden Kindern" (1900, nicht ganz vollendet)[66]. Diese Komposition bringt den flötenden Pan mit einem Kinderreigen, dem „Frühlingsreigen" (1869) in Dresden sehr ähnlich, zusammen. Die Komposition wird durch die Figuren bestimmt, Landschaftliches nur angedeutet. Das Motiv des gestörten Reigens, das auch auf dem Dresdner Bild erscheint, erklärt Boecklin hier durch einen abgestreckten Fuß des Pan. Der Künstler gibt den Kinderreigen in Form einer Bewegungskette. Der Ablauf der Schreitbewegung ist in seinen Phasen von rechts nach links ablesbar. Durch Gegensätze in Haltung und Stellung sind die Kindergestalten aufeinander bezogen. So zeigen sich die beiden äußeren Kinder links und rechts als Gegenbilder. Rechts das Kind mit gesenktem Köpfchen und dunklen Haaren konzentriert sich ganz auf die Schreitbewegung, das Kind ganz links hingegen, mit zurückgeworfenem Köpfchen und hellen Haaren, ganz selbstvergessen, achtet nicht auf sein Schreiten. Ähnliche Gegensätze lassen sich auch an anderen, paarweise einander zugeordnete Kindern beobachten. Vergleichbares gilt für die Art, wie sie sich an den Händen halten. Im Verhältnis zu der anderen, wohl späteren Fassung mit einem gemalten vegetabilischen Rahmen sind die Bewegungen auf dem Essener Bild weniger ausfahrend, beruhigter, die Kinder in der Größe einander stärker angeglichen.

3. Triton und Nereide

Ähnlich wie bei den Darstellungen von Faun und Nymphe werden bei den Kompositionen mit Tritonen und Nereiden spannungsgeladene Themen wie: "Triton und Nereide" (1875; Nationalgalerie Berlin; Verz. 250) von Darstellungen wie: „Tritonenfamilie" (1880; Magdeburg; Verz. 302), oder „Meeresidylle" (1887; Wien; Verz. 350) abgelöst.

Die Komposition „Triton und Nereide" aus dem Jahre 1875[67] in Berlin beschränkt sich auf die Darstellung von zwei Meerwesen, vor düsterem Wolkenhimmel, mitten im bewegten Meer, auf einem Felsenriff. Das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Gestalten wird wiederum durch Kontraste zum Ausdruck gebracht. Der Kopf der von links nach rechts bildparallel gelagerten Nereide wird im Profil sichtbar. Ihr Blick geht auf den Triton. Der rechte Oberschenkel und der rechte Arm der Nereide sind von einem grünlichen Schleiergewand bedeckt und auf diese Weise koloristisch

dem dunkeltonigen Oberkörper des Triton angenähert[68]. Sein dunkler Tierleib ist bildparallel nach rechts gelagert, sein Kontur bleibt geschlossener als der der Nereide. Hinter der Felsklippe ragt sein Oberkörper in Dreiviertelansicht von links, den Horizont überschneidend, nahezu in der Bildmitte empor. Sein Haupt hat er im Affekt nach rechts gewendet, sein Blick geht in die Ferne. Gegenseitige Steigerung durch Kontraste ist bis in Details hinein wirksam. Die Ausdruckskraft der rechten Hand des Triton verstärkt sich dadurch, daß sie genauer sichtbar gemacht ist, auch im Gegensatz zu seinen Hinterflossen besonders differenziert erscheint und in die Nähe des rechten Fußes der Nereide gebracht ist. Die unverhüllte linke Hand der Nereide mit den geschlossenen Fingern im Wasser erscheint flossenartig, hingegen werden ihre Füße dem Betrachter genau vorgestellt. Die Haarbehandlung weist ähnliche Gegensätze auf. Die Nereide hat lange, wellige, „gepflegte" Haare, die auf das Felsenriff herabhängen. Die Haare des Triton hingegen sind strähnig, widerspenstig und auf dem Kopf zusammengebunden. Geraden bestimmen die Gesichtsbildung der Nereide. Die Physiognomie des Triton baut sich aus Rundformen auf.

Für die inhaltliche Interpretation des Bildes ist von Bedeutung, daß die Nereide ganz dem Element des Wassers eingebunden bleibt. Durch das feuchte Schleiergewand und die aufgelöst herabfallenden Haare wird ihre Verwandschaft mit dem Wasser, das die horizontal geschichtete Felsklippe, auf der sie ruht, überflutet, sinnfällig gemacht[69].

Der Tierleib des Triton hingegen gleicht sich dem vorwiegend vertikal zerklüfteten Felsgestein links, in Ton- und Farbgebung an. Sein Oberkörper überragt den Horizont. Zwei helle Wolkenstreifen am düsteren Himmel binden seinen Kopf in die Bildfläche ein.

Das Werkverzeichnis von 1902 führt zwei zugehörige Vorarbeiten[70] auf. Die Anordnung der Figuren auf dem Entwurf kommt der auf dem ausgeführten Bild sehr nahe. Die Körper haben bei stärkerer Bewegtheit – wie auch die Meereswogen heftiger gegen das Felsenriff branden – schlankere Proportionen. Da die Nereide schräg in den Raum gelagert ist, prägen sich die Horizontalen und die Vertikalen weniger aus. Bei der Ausführung des Tritonkopfes intensiviert Boecklin die ausdruckssteigernden Elemente. Der Triton neigt seinen Kopf stärker zur Seite und auf seine linke Schulter herab. Die Rundformen werden noch ausdrücklicher betont, Augen und Mund vergrößert, die Haare voller angegeben.

Die frühere Komposition mit gleichem Thema aus den Jahren 1873/74[71] gibt die Nereide links schräg in den Bildraum gelagert. Der Triton in Rückenansicht sitzt nach rechts gewendet und bläst auf einem Muschelhorn. Im Vordergrund ist eine Meerschlange dargestellt, die von der Nereide am Hals ergriffen wird. Die Figuren beschreiben einen zur Ferne sich öffnenden Bogen. (Im Gegensatz dazu bilden auf dem späteren Berliner Bild die Felsen links und der Tierleib des Triton rechts einen nischenartigen, zum Betrachter hin geöffneten Raum.) Der schräg in den Raum hinein-

weisenden Lagerung der Nereide antwortet gleichsam spiegelbildlich die Haltung des Triton. Die Gegensätze von gelagerter und aufrecht sitzender Figur, von hellem und dunklem Inkarnat, von Vorder- und Rückenansicht, von Menschenleib und halbtierischem Körper und der Schlange im Vordergrund, schließen die Verhaltensweisen der Gestalten mit ein. Das Lied des Triton geht in die Ferne, die Nereide, der er den Rücken zuwendet, „spielt" mit der Schlange im Vordergrund.

Die Farbskizze zu dem Münchner Bild zeigt eine der späteren Berliner Fassung verwandte Proportion. Der Triton lehnt sich etwas zurück. Bei der Ausführung hat Boecklin durch leise Veränderungen der Lage der Nereide, und durch eine Verkomplizierung der Haltung des Triton (er sitzt vornüber und nach links gebeugt, während er auf der Farbskizze in fast reiner Profilansicht sich zurücklehnt) den Eindruck des Räumlichen verstärkt. Die modifizierte Haltung des Triton, er berührt mit seinem Kopf fast den oberen Rand der breiter proportionierten Bildfläche, läßt das angestrengte Blasen auf dem Muschelhorn sinnfälliger erscheinen. Auf der Farbskizze zu einer geplanten Umgestaltung vom Jahre 1877[72] füllen die Figuren die Bildfläche fast ganz. Das Motiv der Seeschlange tritt wieder auf. Vereinfachung und Vergrößerung der Formen kennzeichnen diese letzte Fassung.

Eine andere Umgestaltung stellt die „Tritonenfamilie" (1880)[73] dar. Durch Hinzufügen des kleinen Meerwesens wird der Charakter der Komposition entscheidend verändert. Ähnlich wie auf den früheren Fassungen die Nereide zu der Seeschlange in Beziehung gesetzt ist, befaßt sich jetzt der Triton mit dem Jungen, während im Gegensatz dazu die Nereide in die Ferne blickt. Die Meerwesen werden als Familie dargestellt, das erotische Motiv klingt nur mit an; die spätere Fassung (von 1887) in Wien zeigt das noch deutlicher. Form-, Ton- und Richtungskontraste bestimmen die Komposition der „Tritonenfamilie" in Magdeburg. Der Bildbau aber wirkt stärker zentriert. – Im gleichen Jahre entstanden die ersten zwei Fassungen der „Toteninsel". – Die Gestalten überschneiden einander, lassen sich als eine große Form auffassen. Die Extremitäten der Meerwesen können als Radien eines Kreises angesehen werden, dessen Zentrum ungefähr dort liegt, wo der Kopf des Triton im Profil sichtbar wird.

In konsequenter Weiterentwicklung verwandelt Boecklin bei der oben schon erwähnten „Meeresidylle" (1887)[74] das Auseinanderstreben der Gestalten in ein Zueinander. Er bereichert den Figurenbestand um ein Kind und einen Seehund. Dem veränderten Charakter des thematischen Vorwurfs entsprechend dämpft der Künstler die auch hier beibehaltenen Gegensätze von gelagertem weiblichen und aufrechtem männlichen Wesen (denen wiederum jeweils das horizontal bzw. vertikal strukturierte Gestein der Felsklippe zugeordnet ist), durch eine den Tiefenraum stärker betonende Anordnung der Figuren. Sie lassen sich von einer über Eck gesehenen Pyramide umschreiben. (Vergleiche auch „Das Spiel der Najaden" [1887; Öffentliche Kunstsammlung, Basel; Verz. 345]). Reich abgestumpft gibt Boecklin die verschiedenen Reaktionsweisen der Meerwesen auf den vom Triton heran-

geschleppten Seehund. Die sich steigernde Erregung bei den Gestalten wird durch veränderten Gesichtsausdruck verdeutlicht, sie wird durch die verschiedene Lagerung im Raume motiviert. Dem Säugling ist, wie dem Triton, allein optisch das Auffassen des Seehundes nicht möglich. Die Meerfrau richtet sich nur lässig auf, während das mit aufgerissenen Augen staunende Kind über und hinter ihr sich mit beiden Ärmchen auf das Felsenriff aufstützt. Sein kleiner Körper zeichnet sich frei gegen den Himmel ab, ähnlich wie der Oberkörper des Triton, dessen Kontur dem des Kindes spiegelbildlich entspricht.

Bei dem Bild "Triton, eine Najade auf dem Rücken tragend" (1875)[75], interpretieren die Meereswesen die Wellenbewegung. Ein zugehöriger Entwurf gibt die Bewegungen heftiger, die Figurengruppe füllt das Bild bis zum Bildrand; sonst aber stimmen Entwurf und ausgeführtes Gemälde ziemlich genau überein. Gegensatzpaare lassen sich ähnlich wie bei der großen Komposition „Triton und Nereide" in Berlin zeigen.

Das Bild „Im Spiel der Wellen" (1883)[76] kann als eine bereicherte Umgestaltung der Komposition „Triton, eine Najade auf dem Rücken tragend" angesehen werden. Dargestellt ist eine gewaltige Wassermenge, zwischen zwei Wellenkämmen links und rechts. Die Wiedergabe des bewölkten, nur zum Horizont sich aufhellenden Himmels beschränkt sich auf das obere Bildviertel. Der Himmel bildet, als Flächenform gesehen, das Gegenstück zu dem unteren Bildstreifen, der sich ebenfalls durch die vorherrschenden Horizontalen von dem mittleren unterscheidet. Die Gestalten veranschaulichen als Personifizierungen des bewegten Elementes seinen Bewegungszug. Die von links oben nach rechts unten absinkende Bewegung kann an den Meermännern abgelesen werden. Der Seekentaur links oben ragt mit seinem Oberkörper und mit dem Rücken seines Tierleibes aus dem Wasser heraus, während die Körper der beiden Meermänner rechts vorne ganz vom Wasser überspült sind. In der Mitte der Froschkopf ragt sogar nur mit dem Gesicht aus dem Wasser heraus. Die beiden weiblichen Gestalten rechts oben stehen inhaltlich mit dem Meerkentaur links oben in Zusammenhang. Blick und weisende Gesten lassen für den Betrachter die Verbindung deutlich werden. Formal und tonlich aber bilden sie eine Entsprechung zu der weiblichen Gestalt in der unteren Bildmitte. Ihr jugendlicher, heller Körper erscheint fast bildparallel im Wasser schwimmend in leichter Aufsicht. Ihre Unsicherheit wird dadurch verdeutlicht, daß sie sich mit der Linken an dem Meermann rechts festhält, während ihre Rechte Schwimmbewegungen im Wasser vollzieht, die wiederum gegen die sehr ähnliche Bewegung des blumenbekränzten Meermannes als zaghaft abgesetzt sind. Formal hat der zur Seite abgestreckte linke Arm des Meermannes die Funktion, die vom linken Bildrand ausgehende Wellen(!)linie nach rechts zum Bildrand wieder absinken zu lassen. Der Bewegungszug nach rechts wird dadurch sinnfällig gemacht, daß diese Linie ein wenig nach rechts verzogen ist. Außerdem aber bildet diese Wellenlinie auch die spiegelbildliche Umkehrung des Horizonts. Darüber hinaus lassen sich auch andere Gegensätze und Entsprechungen zwischen Oben und Unten im Bild aufzeigen: oben sind drei Figuren dar-

gestellt, zwei weibliche und ein männliches Meerwesen, unten aber zwei männliche und ein weibliches. Oben streben die Figuren auseinander, unten drängen sie sich dicht zusammen. Die Schönheit der Meerjungfrau im Vordergrund wird durch Vergleiche mit dem Froschgesicht in ihrer unmittelbaren Nähe gesteigert. Ihr Gesicht ist vorwiegend aus Geraden gebildet, das des Meermannes aus kugeligen Formen aufgebaut[77].

Der Eindruck des Betrachters, mit den Meerwesen mitten im Meer zu sein, wird formal dadurch hervorgerufen, daß das Wasser und die Gestalten im Vordergrund in Aufsicht, und die weiter zurückliegenden oben in Untersicht gegeben sind. Eine neutrale Zwischenzone, in der nur Wasser dargestellt ist, vermittelt zwischen beiden.

Im Verhältnis zu der Komposition „Triton, eine Najade auf dem Rücken tragend" (1875) hat Boecklin die Bewegung der Wasserwogen gedämpft und auf eine Darstellung der Meerschaumkronen fast ganz verzichtet; dennoch ist der Eindruck – nicht allein durch das größere Format bedingt – elementarer.

Boecklin wandelt das gleiche Thema im Jahre 1886 noch einmal um: „Das Spiel der Najaden"[78]. Die Wasserwogen prallen auf ein Felsenriff; nicht nur Meerwasser mit Schaumkronen, sondern auch das in Gischt aufgelöste Element wird wiedergegeben. Dementsprechend ist die Bewegung der die Meereswogen personifizierenden Meerwesen heftiger, vielfältiger, auch in den Richtungen reicher an Abweichungen. Vorder-, Rücken- und Seitenansichten, Auf- und Untersicht ergänzen einander, eine Vielfalt, durch die die Schärfe einfacher Kontraste gemildert, in eine reichere Stufenfolge aufgenommen wird. Nicht nur in der Haltung weichen die Najaden voneinander ab, auch im Körperbau und in den charakterisierenden Physiognomien. Die Variationsbreite reicht vom Ordinären bis zum Dämonischen und Lieblichen. Vergleiche auch „Meeresidylle" [1887] Wien; Verz. 350 oder auch andere Spätwerke wie z. B. „Pan und Dryaden" [1897]; Verz. 401).

In zeitlicher Nähe zu den Bildern „Im Spiel der Wellen" (1883) und „Spiel der Najaden" (1886) entstanden die motivisch vergleichbaren, aber thematisch anders gearteten Kompositionen: „Im Meere" (1884)[79] und „Meeresstille" (1887)[80]. Das frühere Werk zeigt inmitten des ruhigen Meeres einen zur Harfe singenden Triton, umgeben von singenden Najaden in gleitender Bewegung nach rechts. Die Oberfläche des Wassers spiegelt die Gruppe wider. Links sitzen und knien die Najaden auf den Rücken des Kentauren. Links vorne schwimmt eine Najade auf dem Rücken. Rechts weiter zurück im Bild ragt der Kopf einer anderen aus dem Wasser. Im Gegensatz zu den übrigen trägt diese ihr Haar aufgesteckt. Ihre Kopfform wird so den Kahlköpfen mit den abstehenden Ohren rechts neben ihr vergleichbar. Im Gegensatz zu der Komposition „Im Spiel der Wellen" sind fast alle Figuren in einer Bildebene dargestellt.

Diese Kompositionen „Im Meere" und „Meeresstille" stehen in einem ähnlichen, allerdings reziproken Verhältnis wie „Das Spiel der Wellen" zu dem „Spiel der Najaden". War für das spätere „Spiel der Najaden" eine Ver-

größerung des Figurenbestandes charakteristisch, bei dem die Gestalten nicht mehr zu **einer** Gruppe zusammengefaßt werden können, so kennzeichnet die später entstandene „Meeresstille" eine Reduktion der Figuren auf eine fast die ganze Bildfläche einnehmende Najade, ihr zugeordnet ein im Meer versinkender Meermann. Die auf einer Felsplatte im Meer gelagerte Najade richtet sich links auf; der Meermann, von links gesehen, versinkt im Meer nach rechts unten. Seinen gemusterten Schwimmflossen entspricht die ins Wasser tauchende Fischflosse der Najade rechts. Dem Aufrichten der Najade links antwortet auch das Sich-Niederbeugen der Vögel rechts. (Auf dem Bild „Im Meere" wurden diese Beziehungen vor allem durch die Spiegelungen im Wasser erkenntbar gemacht.)

Die oben zusammengestellten, motivisch vergleichbaren, thematisch aber anders gearteten Kompositionen („Das Spiel der Wellen" – „Im Meere" und „Spiel der Najaden" – „Meeresstille") können als zusammengehörig, in der Art von Pendants betrachtet werden. In verstärktem Maße gilt dies für die beiden Bilder: „Die Meeresbrandung" und „Triton" (beide von 1879)[81]. Die Spannungsverhältnisse von Triton und Nereide auf dem Berliner Bild (von 1875, Verz. 250) bereitet die gesonderte Darstellung des weiblichen und des männlichen Wesens vor. Die Zusammengehörigkeit der Kompositionen kann an den einander korrespondierenden Neigungen der Gestalten abgelesen werden. Auf den beiden, auch im Format einander entsprechenden Bildern neigt sich die weibliche Gestalt nach rechts, während sich Triton nach links wendet. Die weibliche Gestalt steht lauschend in einer Felsspalte, hell vor dunklem Grund, auf dem unteren Bildstreifen brandet das Meer gegen die Felsen; rechts wird ein schmaler Ausblick auf das Meer und den düsteren Himmel frei. Der Triton hingegen sitzt dunkel vor hellerem Grund, mitten im Meer auf einem Felsblock; er bläst auf einem Muschelhorn. Die beiden größeren Fassungen zeigen einige Veränderungen, die zur Festigung der Komposition beitragen. Die „Meeresbrandung" in Berlin betont die Vertikalen, auf dem Bild mit dem Triton hingegen treten die Horizontalen stärker als auf der früheren Fassung hervor. Dementsprechend sind die Haltungen der Gestalten leicht modifiziert. Das sich festklammernde Aufsitzen des Triton wird anschaulicher durch die den Felsen umfassenden Flossen. Sein linker Arm, mit dem er sich aufstützt, ist weiter abgesetzt, mit seinem Oberkörper lehnt er sich stärker zurück. Der Kontur der weiblichen Gestalt wird durch ein feuchtglänzendes Gewand, das gleichzeitig das Abgleiten des Wassers sinnfällig machen kann, vereinfacht. Den sentimentalen Gestus der Zürcher Fassung wendet das Berliner Bild ins Dämonische.

4. Pietà

Die Klage um den toten Christus steht im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen Boecklins mit den überlieferten christlichen Bildthemen[82].

Die große figurenreiche „Kreuzabnahme" vom Jahre 1876 in Berlin erscheint durch thematisch verwandte Kompositionen vorbereitet: „Trauer der Magdalena an der Leiche Christi" (1868)[83] und „Pietà" (1873) (1885 noch einmal in Arbeit)[84].

Die frühesten Entwürfe für das Basler Bild zeigen eine verwandte Gestaltung mit dem „Leichnam Christi im Grabe" von Hans Holbein d. J. im Kunstmuseum Basel. Der Leichnam Christi liegt bildparallel in einer Grabnische, davor stehen Räucherlampen. Die Komposition wurde durch das Hinzufügen Maria Magdalenas verändert. Jacob Burckhardt veranlaßte Boecklin außerdem noch, den Kopf des Toten nach vorn zu wenden[85]. Der Leichnam wird auf dem Basler Bild unterhalb der Knie vom rechten Bildrand überschnitten. Die Diagonalen der Komposition werden durch die beiden Köpfe und schwächer durch die rechten Hände bestimmt. Der Kopf Christi ist in größter Ruhe: Totenstarre, fast frontal gegeben, Maria Magdalenas Gesicht ist schmerzverzerrt in Untersicht dargestellt. Ihre abgestreckte, verschleierte rechte Hand kann mit der ebenfalls verhüllten Rechten Christi verglichen werden. Im Gegensatz zu den Entwürfen im Basler Kupferstichkabinett ist die Beleuchtung neutral. Eine Marmornische hinterfängt die Figurengruppe[86].

Den Entwürfen näher kommt die „Pietà" in Berlin. Der Leichnam Christi erscheint jetzt entgegengesetzt. Die Einheit der beiden Gestalten, ein Motiv, das auf dem Basler Bild anklingt, ist hier weiter ausgestaltet. Maria, die sich über den Leichnam ihres Sohn geworfen hat, bildet mit diesem zusammen eine Form[87]. Allein die Haltung Mariens und der Ausdruck ihrer verkrampften Hände verdeutlichen ihren Schmerz[88]. Der obere Bildteil hat bei der Ausführung mehrfach eingreifende Veränderungen erfahren[89]. Im Gegensatz zu den fahlen Tönen des unteren Bildteils steht die Lichtgloriole mit den Engeln. Im unteren Teil bestimmen die Kontraste von schmerzlich bewegtem, fast ganz verhüllten Körper der Maria und dem totenstarren, unbekleideten Christus-Leichnam die Komposition. Die starren Füße Christi sind gegen die schmerzverkrampften Hände Marias abgesetzt, der bewegte Kontur der Gruppe erscheint über den Geraden des Mamorsockels. In der Lichtgloriole oben werden ein größerer, bekleideter, sich herabneigender Engel und mehrere kleinere, unbekleidete, aufgerichtete Engel sichtbar. Die verschiedenen Reaktionsweisen der Engel auf die Trauergruppe unten reichen vom neugierigen Beobachten bis zum heftigen Weinen. Des größeren Engels tröstende, beschützende Geste der linken Hand kann mit Marias verkrampften Händen zusammen gesehen werden, ebenso der streng beherrschte, ernste Ausdruck des großen Engels mit der haltlosen Trauer Marias.

Den für die Berliner „Pietà" nachweisbaren Reichtum an Beziehungsmöglichkeiten steigert Boecklin noch bei der „Kreuzabnahme" (1876)[90]. Auf die Bedeutung gerade dieser Komposition hat Ludwig Justi[91] ausdrücklich hingewiesen. Das dichte Gewebe der formalen und psychologischen Spannungsverhältnisse dieses Werkes vollständig darzulegen, bedürfte einer eingehenden Analyse.

Die weitausladende Gebärde der Maria Magdalena links, mit dem Ausdruck heftigen Schmerzes, steht zu der erstarrten Haltung der Maria in Beziehung. Die frontale Ansicht der alten Frau kontrastiert mit der Seiten- und Untersicht der jungen Maria Magdalena. Inhaltlich und formal ist aber Maria Magdalena auch zu dem sie tröstenden Johannes rechts neben ihr in eine Relation gesetzt. Seine beiden Hände haben ihre abgestreckte linke Hand mit den sich spreizenden Fingern erfaßt. Im Gegensatz zu ihrem sich aufbäumend zurückgeneigten Körper beugt er sich leicht vornüber. Seinen Kopf in Seitenansicht von links hat er vorgeneigt. Die Faltenzüge und Säume der Gewänder verdeutlichen die einander entsprechenden Bewegungen und Haltungen im Raum. Der geschlossene und ruhige Kontur des Johannes steht im Gegensatz zu dem vielfach gebrochenen, unruhigen Umriß der Maria Magdalena. Diese beiden Gestalten sind durch ihre aufragende Form, die sich gegen den Himmel und die in einem Tal liegende Stadt abzeichnet, zu den übrigen, fast durchweg gebeugten, von einer hell beleuchtenden Mauer hinterfangenen Gestalten, in ein formales Spannungsverhältnis gesetzt.

Von den übrigen, wohl älteren Gestalten, entsprechen Nikodemus und Joseph von Arimathia einander, indem sie nahezu gegenständig gegeben sind. Nikodemus erscheint im Profil von links, kniend, dunkelhaarig mit horizontal gemustertem Gewand. Joseph von Arimathia als weißhaariger, alter Mann, neigt sich in Dreiviertel-Vorderansicht leicht vornüber. Die vertikalen Schmuckstreifen seines Gewandes[92] verdeutlichen die Funktion seiner Arme, mit denen er den Leichnam Christi stützt, der zwischen ihnen schräg nach links ruht. Der Kontur des nach rechts zurückfallenden Oberkörpers Christi wiederholt den Rückenkontur des Nikodemus. Durch formale Angleichung werden die beiden gegensätzlichen Körper: der unbekleidete Tote und der bekleidete Lebende vergleichbar und jeder in seinem entscheidenden Anderssein auffaßbar gemacht. Die linke, auf dem Boden ruhende Hand Christi ist in unmittelbarer Nähe der rechten Hand des Nikodemus gebracht, mit der er sich aufstützt. – Ähnliches gilt auch für die abgestreckte Linke des Nikodemus, die einen Zipfel des Leichentuches hält, und schließlich für die starr abgestreckte Rechte Christi. Die strenge Profilansicht des Nikodemus steht in Beziehung zu der Frontalansicht Marias. Nikodemus hält beide Hände so weit wie möglich von seinem Körper abgestreckt, während Maria ihre Hände an ihren Kopf preßt. Die Senkrechten ihrer Hände finden in den hinter ihr aufragenden Zypressen ihre Fortsetzung und gehen mit den Steilfalten ihres Gewandes und mit den senkrechten Streifen ihres Kopftuches zusammen; durch die vornübergeneigte Haltung des Nikodemus werden die Vertikalstreifen seines Gewandes, die die Gelenkstellen des Körpers betonen, als Horizontalen sichtbar. An der Stelle, wo in ansteigender Schräge von links unten nach rechts oben das Haupt des Joseph von Arimathia sichtbar werden könnte, sind die beiden Schächer dargestellt. Auf diese Weise wird das Vornübergebeugtsein des Joseph für den Betrachter besonders betont.

Der rechte Schächer ist durch Profilansicht und physiognomische Ähnlichkeit mit Nikodemus als der gute Schächer gekennzeichnet, der Schächer links, auf der Bildfläche nahe bei Joseph von Arimathia und Maria, ist durch seine häßliche Physiognomie gegen diese beiden abgesetzt und als der böse Schächer zu deuten. Wolkenstreifen stellen außerdem eine Verbindung zwischen den noch am Kreuze hängenden Schächern und der aufragenden Maria-Magdalena–Johannes–Gruppe her.

Durch ähnliche Kopfhaltung sind der greise Joseph von Arimathia und der jugendliche Johannes miteinander vergleichbar gemacht. Symmetrische Entsprechungen lassen sich auch für die Farbgebung der Gewänder nachweisen. Maria Magdalena und Joseph von Arimathia gibt Boecklin beide in einem grünen Gewand, das der Maria Magdalena ist blautonig, das des Joseph gelbtonig. Johannes und Maria sind hingegen in rotfarbene Gewänder gehüllt, das des Johannes ist rot-rostbraun, das der Maria tief-dunkelviolett. Der im Farb- und Helligkeitswert zwischen den beiden vermittelnde Nikodemus trägt ein braunes Gewand. Christi fahles Inkarnat steht zu den Tonabstufungen im Inkarnat der Lebenden im Gegensatz, der Kontrast zu dem trüben Braun der Schächer ist noch krasser. Die Darstellung der verschiedenen Reaktionsweisen auf den Tod Christi liegt zwischen den Extremen, die durch die beiden Frauengestalten repräsentiert werden. Der schmerzbewegte, jugendliche Johannes steht in Relation zu dem bekümmerten Joseph von Arimathia, zwischen diesen wiederum vermittelt räumlich wie auch psychologisch Nikodemus mit seinem schmerzgesteigerten Ernst.

Die Entwurfszeichnung (Abb. Schmid V, 51 oben) kommt in der Anordnung der Gestalten derjenigen auf dem ausgeführten großen Bild sehr nahe, ist aber in der Gesamterscheinung stiller, verhaltener. Landschaftliches und die Schächer fehlen. Die im Verhältnis zur Bildfläche größeren Figuren stehen hell vor dunklem Grund. Bei der Ausführung des Bildes verstärkt Boecklin einerseits die Kontraste zwischen den Gestalten durch eindeutigere Charakterisierung, zum anderen gleicht er die Gestalten um den Leichnam Christi einander mehr an. Auf dem ausgeführten Gemälde wird der Christuskörper durch eine Hinwendung ins fast Bildparallele dem des Nikodemus formverwandt.

In einem Skizzenbuch der National-Galerie Berlin mit Entwürfen für Kompositionen aus der ersten Hälfte der 70er Jahre finden sich auch Skizzen zu einer Trauergruppe auf Golgatha im Hochformat[93]. Sie entstanden möglicherweise während der Arbeit an der „Kreuzabnahme“ (1876)[94].

Die für die rechte Seitentafel der „Mariensage“ (1890)[95] charakteristische Trennung von einer oberen Bildzone mit den drei Kreuzen in kleinerem Maßstab und von einer großfigurigen Klagegruppe darunter plant Boecklin auch hier.

Die erhaltenen Vorarbeiten für die „Mariensage“: „Entwurf zu der Kreuzabnahme“[96], „Entwürfe zu den beiden größeren Seitenbildern“[97] und „Grabtragung“, 1. Fassung[98], lassen erkennen, daß Boecklin die wohl als Maria-Johannes-Gruppe zu bezeichnenden Figuren, denen auf den Ent-

würfen im Berliner Skizzenbuch Maria-Magdalena(?) beigegeben war, in der letzten Fassung aus dem oberen Bildstreifen mit der Grabtragung ausgesondert hat. Statt der drei Figuren auf der früheren Fassung deutet Boecklin dort nur eine auf dem Boden kauernde Gestalt an. Das Thema der Klage und Tröstung beschränkt er auf das untere großfigurige Bild: „Abschied vom Grabe". Die dort sich nach rechts abwendende weibliche Gestalt kann als eine Umgestaltung der trauernden Figur, die der Gruppe mit dem Leichnam Christi folgt, angesehen werden. Auf dem oberen Bildstreifen ist die auf dem Boden kauernde Gestalt in größter psychischer Erregung in Gegensatz gestellt zu der Grabtragungsgruppe, deren Schmerzaffekt durch Konzentration auf eine Tätigkeit gedämpft wird.

5. Kentaurenkampf

Verschiedene Fassungen und Vorarbeiten der Komposition „Kentaurenkampf" (1873)[99] haben sich seit 1871 erhalten. Auf der frühesten Farbskizze können einzelne Stadien des Kampfgeschehens von links nach rechts abgelesen werden[100]. In den späteren Fassungen agieren die Gestalten nicht nur heftiger, sie sind auch dichter zusammengedrängt, überschneiden sich. Die lockere Reihung der verschiedenen Stadien des Kampfes wird bei dem unvollendeten Bild von 1871 zugunsten einer Kämpfergruppe, die sich annähernd von einem nach links verzogenen Dreieck umschreiben läßt, aufgegeben; links unten das blinkende Geschirr, rechts unten der Kopf mit einem Turban und links oben der Felsbrocken bestimmen die Eckpunkte des Dreiecks. Angreifer, Angegriffener und Beutegut werden auf diese Weise im Bild hervorgehoben. Dies etwas nach links verzogene, stumpfwinklige Dreieck setzt gleichsam die potentielle Energie des Steinschleuderers ins Optische um. Die Lageveränderungen, die das thematisch nicht unbedeutende Motiv der Speerspitze in der Bildmitte bei den verschiedenen Umformungen erfahren hat, läßt erkennen, daß Boecklin danach suchte, wie das themabedingte Bildmotiv am sinnvollsten in das Bildgefüge einzuordnen sei. Erst auf dem großen, unvollendeten Bild zielt die Bewegung eindeutig auf die schwächste Körperstelle des Kentauren: dorthin, wo sein Pferdeleib in den Menschenoberkörper übergeht. Die auch auf den Farbskizzen nachweisbare Ausbiegung des rechten Konturs an dieser Stelle nach links kann nur auf dem unvollendeten Bild als Ausweichen vor der Speerspitze aufgefaßt werden.

Das große Bild (von 1873) in Basel gibt nur noch fünf miteinander kämpfende Kentauren, links zeichnet sich ein tot am Boden Liegender fast nur als eine Silhouette gegen den Himmel ab. Der Horizont liegt tiefer als auf den vorangehenden Fassungen, die Lokalisierung des Kampfes an einem Abgrund im Hochgebirge steigert vom Gegenständlichen her den Eindruck des Ausweglos-Bedrohlichen. Der Kentaur links springt nicht wie auf den früheren Fassungen von links heran, sondern von rechts in einer

Wendung nach rechts. Mit beiden Händen stemmt er einen Felsbrocken empor, um diesen auf die Kämpfergruppe in der Mitte zu schleudern. Sein Pferdeleib gleicht im Umriß dem rechten in der Bildmitte Kämpfenden, ist diesem zugeordnet. Auf den früheren Fassungen waren beide Kentauren links und in der Bildmitte fast gegenständig dargestellt. Das Aufeinanderprallen der Bewegungsrichtungen konnte trotz des gattungsmäßigen und formalen Miteinander eher als ein Gegeneinander aufgefaßt werden.

Boecklin verzichtet bei dem Bild von 1873 auf die statische, die Komposition festigende Dreiecksform. Der Künstler steigert die Bedeutung der auch in den vorangegangenen Fassungen (dort als größte Dreiecksseite) nachweisbaren, von links oben nach rechts unten abfallenden Diagonalen. Sie markiert die Wurfrichtung des Steinschleuderers und dient dem Auge gleichzeitig als Leitlinie beim Ablesen der verschiedenen Stadien des Kampfes.

In dem Augenblick, da Boecklin die verdeutlichende Sonderung zwischen Kentauren und „Fußgängern" aufgibt, verzichtet er allerdings auch auf die Darstellung eines noch als sinnvoll zu verstehenden Kampfes.

In konsequenter Weiterentwicklung eliminiert Boecklin bei der Wiederholung vom Jahre 1878 die formale Angleichung der Kentauren (die sich auch nur auf den stehenden Kentauren links und den in der Bildmitte beschränkt hatte). Der Kentaur links bäumt sich jetzt fast senkrecht auf. (Dies Formmotiv wird durch den Schweif des Kentauren in der Bildmitte und durch die gegen den Himmel starrenden Beine der Kämpfenden rechts variiert.) Die Kämpfergruppe in der Bildmitte läßt sich durch Überschneidungen und fließende Konturen in gesteigertem Maße als eine Form ablesen. Die Kentauren agieren heftiger, Einzelmotive sind drastischer; die Natur in Aufruhr: Gewitter und Sturm und die dadurch bedingte fluktuierende Beleuchtung, die einzelne Landschaftsteile im Hintergrund durch grelle Beleuchtung hervorhebt und so den Blick vom Vordergrundgeschehen weg in die Tiefe zwingt – das alles verstärkt den Eindruck des Chaotischen, der dem Kentaurenkampf eignet. Dabei füllen die Figuren die den Ausmaßen nach kleinere Bildtafel dichter und betonen stärker die die Komposition verfestigenden rahmenverwandten Linien. Bei der Fassung vom Jahre 1878 handelt es sich um ein Auftragswerk[101]; später greift Boecklin das Thema nicht wieder auf[102].

6. Krieg

Zwei ausgeführte Gemälde „Der Krieg" sind überliefert. Das frühere, 1896 datierte Bild in Dresden[103], zeigt vier Gestalten – drei zu Pferde – darüber fliegt die Furie mit den Brandfackeln von links nach rechts schräg aus dem Bildraum jagend. Dicht gedrängt überschneiden sie einander so, daß fast nur ihre Köpfe sichtbar werden. Allein der Tod als Triumphator bleibt unüberschnitten. Die Figuren sind weniger als Einzelgestalten, sondern

vielmehr als ein Kollektiv aufzufassen. Ihre enge Zusammengehörigkeit, wie sie durch die Überschneidungen zum Ausdruck gebracht wird, findet ihre Entsprechung in den zur Tiefe kontinuierlich zunehmenden Helligkeitswerten der Pferdeleiber und in der als eine Bewegungskette ablesbaren Stellung der Pferdebeine. Im unteren Bildteil führt im rechten Winkel zu dem Bewegungszug der Reiter eine Straße schräg in den Bildraum, wo im Mittelgrund eine südliche Stadt sichtbar wird[104]. Die von rechts unten nach links oben schräg aufsteigenden Rauchwolken der brennenden Stadt helfen den Bewegungszug der Gestalten[105] mit verdeutlichen[106].

Die zweite Fassung[107] von größerem Format beschränkt sich auf die Darstellung von drei Figuren, die einander nur wenig überschneiden. Sie agieren heftiger, der Bewegungszug als Gesamtheit erscheint jedoch beruhigter. Das Auge verweilt länger bei eingehender dargestellten Details. Bei stärkerer Sonderung[108] auf der Bildfläche und auch bei stärkerer Kontrastierung in Ton- und Farbwerten – Boecklin verzichtet auch auf die Wiedergabe einer Bewegungskette – werden die Gestalten durch eine linear betonte Kompositionsweise (im oberen Bildteil ist das eine Zickzacklinie) zu einer Einheit zusammengebunden. Wie ein formales Ordnungselement klingt dies in dem Zackenstern auf dem Gewand des Todes an. Auch sein hart gewinkelter, sperriger Kontur wirkt wie eine Variante dazu. Im unteren Bildteil mit einer „deutschen" Stadt, wird das Formmotiv durch die winkligen Giebel der Einzelhäuser (nicht kubische Häuserkomplexe, wie auf dem Dresdner Bild) und die spitzen Helme der runden Stadttürme abgewandelt. Eine wohl nach dem Dresdner Bild entstandene, fast quadratische Farbskizze[109] mit vier Gestalten – davon wieder drei zu Pferde – bereitet durch eine Sonderung in wei Zweiergruppen die stärkere Trennung schon vor. Statt der „deutschen" Stadt zeigt dieser Entwurf eine südliche, sehr ähnlich derjenigen, auf dem Dresdner Bild. Haltung und Bewegung der Gestalten nähert sich dem großen Zürcher Bild.

Ein quadrierter Karton von Anfang des Jahres 1897[110], eine weitere Vorstufe für das Bild in Zürich, gibt es nur noch drei Figuren. Bei der Ausführung danach dämpft Boecklin die Heftigkeit der einzelnen Bewegungen. Formale Angleichungen lassen sich zeigen: z. B. verläuft der Kontur des Pferdehalses in der Bildmitte parallel dem oberen Rand der um den Hals des Kriegspferdes gelegten Satteldecke – und der Sensenstiel des Todes geht mit dem vorderen Saum der Satteldecke seines Pferdes zusammen.

Boecklin festigt bei fortschreitender Durcharbeitung des Bildthemas die Komposition durch eine stärkere Betonung des Lineaments, das die reicher kontrastierenden Bildelemente zu einer Einheit zusammenbindet.

III. LANDSCHAFTSKOMPOSITIONEN

1. Gefilde der Seligen – Die Lebensinsel

Das große Landschaftsbild mit Figurenstaffage „Die Gefilde der Seligen" (1878)[111] zeichnet sich durch Vielfalt der Bildelemente aus; durch die Bildordnung wird diese Vielfalt als Einheit auffaßbar.

Im Vordergrund ein im Schatten liegendes, ruhiges Gewässer vor einer links sanft ansteigenden Uferböschung. Zwischen den Pappeln am Ufer geht der Blick in eine lichte, hügelige Landschaft. Den Übergang zu den steil aus dem Wasser ragenden Felsen rechts und der sich darüber erhebenden Felsen-Landschaft in fluktuierender Beleuchtung vermittelt dichtes Gebüsch, dessen Kontur links in den der Pappeln und rechts in den der Bäume am Steilabhang übergeführt wird. Die kugelige Form des Strauchwerkes in der Bildmitte findet ihre Entsprechung in den runden Baumkronen rechts oben. Die Helligkeit der Landschaft links ist außerdem aber auch noch in Beziehung zu setzen zu dem Höhlendunkel rechts, das links von Buschwerk, rechts von nacktem Felsgestein flankiert wird. Durch Formverwandtschaft werden die verschiedenartig charakterisierten Landschaftsbezirke zu einer Einheit zusammengefaßt. Den Senkrechten der Pappelstämme, die sich im Wasser spiegeln und in den aufgerichteten Schwanenhälsen anklingen, entsprechen rechts im Bild das vor dem Höhleneingang herabrieselnden Wasser, weiter oben das vertikal strukturierte Felsgestein und die Baumstämme am Felsabhang[112]. Die Waagerechten von Uferlinie und Horizont links finden rechts in den (im unteren Tal vorwiegend) horizontalen Schichtungen ihre Fortsetzung[113].

Auf der zugehörigen Farbskizze in Winterthur ist der Bildbau weniger fest; das Felsental rechts oben, weniger bedeutend ausgeführt, bleibt in ein allgemeines Dunkel gehüllt. Statt des Dreierrhythmus einer schattigen Vordergrundzone, einer lichten Ferne und einem Felsental rechts in fluktuierender Beleuchtung, herrscht hier auch links in den nahen Pappeln im Vordergrund Helligkeit, rechts hingegen allgemeines Dunkel. Die Gestalten und Tiere im Vordergrund sind im Tonwert gedämpfter. Die Richtungskontraste der Uferlinie links und rechts gibt Boecklin bei der Ausführung des Berliner Bildes auf.

Das Bild „Die Götter Griechenlands" (1859)[114] ist den „Gefilden der Seligen" vergleichbar. Das Motiv der dunklen Höhle rechts im Bild wird

bei der Ausführung (1878) an ähnlicher Stelle wieder verwandt. Die Gestalt der gelagerten Quellnymphe kommt schon auf der Variante des „Liebesfrühlings" in Darmstadt[115] seitenverkehrt vor. Sie wurde in der Haltung leicht modifiziert und aus dem umschließenden Dunkel herausgelöst. Sie erscheint als die auf dem Rücken eines Kentauren gelagerte Frauengestalt[116]. Auch das Motiv des Liebespaares links wurde, wenngleich formal weniger betont, übernommen. Vielleicht können sogar die kleinen Figuren links im Hintergrund um den Opferaltar von den Gestalten um Apollo, denen weiter zurück ein Tempel zugeordnet ist, abgeleitet werden. Der kulissenartige Aufbau des felsigen Geländes rechts ist gleichfalls auf den „Göttern Griechenlands" vorgebildet.

„Die Lebensinsel" (1888)[117], eine Umgestaltung der „Gefilde der Seligen", gibt wie die „Toteninsel" ein Eiland in der Bildmitte, links und rechts Ausblicke auf das Meer. Die dynamische Komposition des Bildes vom Jahre 1878 hat der Künstler bei der Umformung des Bildes 1888 entsprechend dem zentrierten Bildbau aufgegeben. Die den Tiefenzug der Komposition von 1878 bekräftigende Figurengruppe des Kentauren mit der weiblichen Gestalt auf seinem Rücken wurde in ein fast gegenständiges Fabelwesenpaar verändert[118]. Die Fabelwesen im Wasser sind von kleinerem Maßstab und dadurch den Figuren auf dem Eiland darüber stärker als auf dem Berliner Bild angeglichen.

Eine andere Variante stellt „Gottvater zeigt Adam das Paradies" (1884)[119] dar. Im Vordergrund eine nach links schräg ansteigende, steinige Landschaft. Links steht in Seitenansicht von rechts Adam, ein unbekleideter Knabe, hinter ihm, in Frontansicht: Gottvater als alter Mann, mit einem großen, wallenden Sternengewand bekleidet. Nur sein Haupt und seine beiden Hände sind unverhüllt. Die weisende Linke Gottvaters und der Blick Adams führen den Betrachter in eine hügelige, fruchtbare Paradieses-Landschaft, die rechts, jenseits des Steingerölls im Vordergrund, zur Tiefe hin abfällt.

2. Villa am Meer – Ruine einer Villa am Meer

Die Bildschöpfung „Villa am Meer"[120] nimmt eine zentrale Stellung in Boecklins Gesamtwerk ein; „es ist ein Bild, das wir uns nicht mehr wegdenken können, an das sich Fäden nach allen Seiten anknüpfen." (H. Wölfflin).

Die Komposition der „Villa am Meer" wird durch wenige, in allen Fassungen ähnlich bleibende Bildmotive bestimmt: Die klassische Architektur einer Villa in einem verwilderten Park an einer Meeresbucht in abendlicher Beleuchtung; im Vordergrund eine einsame Frau, die in die Ferne nach rechts auf das Meer hinausblickt[121].

Wie die elegische Abendlandschaft der Seelenstimmung der einsamen Frauengestalt entspricht – beide interpretieren einander –, so sind in ähn-

licher Weise Natur und Mensch (bzw. das, was der Mensch geschaffen) zum Teil durch formale Analogien miteinander vergleichbar, oder antworten einander durch gegensätzliche Entsprechungen. Die formale Angleichung deutet auf die Zurücknahme des „zeitlichen" Menschen und seines Werkes durch die „ewige" Natur voraus. Bei den späteren Ruinendarstellungen ist das noch sinnfälliger: Naturelemente und im Verfall begriffenes Menschenwerk durchdringen sich auch im Räumlichen: Vegetation überwuchert die Mauern, Meereswogen branden gegen die Ruine. Diese Intensivierung der Stimmung geht zusamen mit einer zunehmenden Verfestigung der Komposition durch Betonung der rahmenverwandten Linien. Boecklin bevorzugt dabei im Gegensatz zu den früheren Fassungen ein Hochformat.

Bei der ersten Fassung der „Villa am Meer" (1864) kann der rhythmische Wechsel von Senkrechten und Waagerechten, von Hell und Dunkel als eine gegenseitige Zuordnung von Mensch, Architektur und Natur gedeutet werden. Die Senkrechte der Frauengestalt im Vordergrund wird durch die von links nach rechts in den Bildraum hineinführende Felsstufe gestützt, die gleichzeitig die Blickrichtung der Trauernden veranschaulicht. Durch Form- und Tonverwandtschaft werden die Säulen der Loggia und die Stämme der großen Zypressen rechts vergleichbar.

In den Umkreis der ersten Fassung (von 1864) gehört ein skizzenhaftes Gemälde in einem dem Quadrat nahen Format[122]. In ähnlicher abendlicher Landschaft ist statt der einsamen Frauengestalt im Vordergrund ein Menschenpaar dargestellt. Sie sitzend, von links aus dem Bild herausblickend, auf einer bildparallelen Parkmauer. Der Mann hinter ihr stehend leicht vornüber und nach rechts gebeugt. Das Motiv der zwei Gestalten klingt in den beiden Eckpfeilern der Parkmauer wieder an, die die Figurengruppe zusammen mit dem sie hinterfangenden Gebüsch, das ihren Kontur vergrößert und vereinfacht wiederholt, in der Komposition betont. Diese, mit Kugeln geschmückten Eckpfeiler im Vordergrund lassen sich zu der offenen Säulenhalle der Villa mit den bekrönenden Eckfiguren in Beziehung setzen.

Vorbereitet wird die Landschaft der „Villa am Meer" durch die Komposition „Schloß am Meer" (1859)[123]. Als Figurenmotiv wählte Boecklin einen Seeräuberüberfall[124] – statt der Abendstimmung einen kalten, klaren Morgen, bei Sonnenaufgang streifen die ersten Sonnenstrahlen die Bäume und Sträucher des Schloßparks. Busch- und Baumwerk sind durch die gleichmäßig unruhige Oberfläche einander angeglichen. Auf einer zugehörigen Farbskizze[125] werden die verschiedenen aufragenden und kugeligen Formen der Vegetation gegeneinander gesetzt, wie auch ein hellerer, das dunkle Baumwerk überragender Baum über die dunklen Bäume gemalt ist. Die Felsen zum Meer sind nicht so gleichmäßig wie auf dem Münchner Bild mit Gesträuch überwuchert. Die im Verhältnis zur Bildfläche größere Raubgruppe (siehe Fußnote 124 R. Schick, Boecklin-Tagebuch S. 89) wird durch eine Pergola über der Parkmauer betont. Die Rundbogenhalle des Schlosses ist nicht in Seitenansicht wie in München, sondern in einer mehr Bildfläche beanspruchenden Schrägansicht von der Meerseite aus gegeben. Statt der

Morgenstimmung herrscht auf der Skizze eine brauntonige Abendbeleuchtung.

Die Umgestaltung (von 1864/65) in München zeigt eine Bereicherung um viele Details, sie gibt die Landschaft bei grauer Tagesbeleuchtung mit unruhigen kontrastreichen Binnenzeichnungen. Bis auf die aufragende Zypressen und den Meeresspiegel rechts im Bild sind weder die Horizontalen, noch die Vertikalen stark ausgeprägt. Dort, wo sie sonst noch auftreten, wie z. B. bei der offenen Säulenhalle der Villa oder dem Parktor, wird die Wirkung einer Richtung durch ihre Gegenrichtung gedämpft. Die Vegetation neigt sich unter dem Meewind in reich geschwungenen Linienzügen landeinwärts. Die einsame Frauengestalt, die sich an den stark zerstörten Mauerzug lehnt, der von links aus dem Bildraum nach vorne stößt, ist s-förmig geschwungen und so vergleichbar der Neptunfigur im verwilderten Park der Villa.

An dem bereicherten Detail: den Treppenstufen, der Wasserkunst und den Steinvasen im Park, an dem vielfach vertikal zerklüfteten Gestein der Felsstufe und an den sich wiederholenden Vertikalen der aus dem Bildraum nach rechts hervorstoßenden Mauer links, werden die Tiefendimensionen der Komposition ablesbar. Wie die Treppenstufen links in rascher Folge in den Mittelgrund führen, so wird auch der Blick durch die in stärkerer Verkürzung als auf der früheren Fassung gegebenen, gleichzeitig dichter gestellten und zahlreicheren Säulen der Loggia in die Tiefe gelenkt. (Auf der früheren Fassung bewirkt die weitere Säulenstellung bei der Vorhalle eher eine flächenhafte Vergitterung.)

Diese Verdeutlichung des Raumes durch Abmeßbarmachen der Distanzen ist durch die frühere Fassung vorbereitet, deren Raumkontinuum sich von der kulissenhaften Staffelung der Raumzonen auf dem skizzenhaften Bild unterscheidet. Im Zusammenhang mit der Verdeutlichung des Raumes steht auch der Ausblick auf den Himmel links. Der linke Bildrand überschneidet nicht mehr den Baumbestand des Parks. Villa und Park sind auf der Wiederholung (von 1863/64) in München eindeutiger als Einheit auffaßbar gemacht worden. (Vergleiche auch die Vorarbeiten von Werken mit Figurengruppen mit den ausgeführten Werken, z. B. „Schlafende Diana" 1877; Verz. 271; Abb. Schmid II, 18. – Entwurf dazu; Verz. 271; Abb. Schmid V, 64.)

Mit der sehr dunkeltonigen Fassung in Frankfurt (1871–1874) nähert sich Boecklin wieder der ersten Fassung vom Jahre 1864. Entsprechend der bildparallelen Anordnung der Landschaftsszenerie eliminiert der Künstler fast alles Detail, das auf der zweiten Fassung in München ein Nachmessen des Tiefenraumes ermöglichte. Die Bildordnung ist flächenbetont: einfach auffaßbare, rechteckige, runde (die Villa zeigt wieder eine Rundbogenhalle, von Säulen getragen, nicht wie auf dem Piratenbild aus dem Jahre 1859 von Pfeilern, denen Pilaster vorgeblendet) und ragende Formen der Architektur werden durch die verschiedenen Baum- und Strauchgruppen vereinfacht und vergrößert wiederholt. Dieser Bildordnung entsprechend sind Himmel

und Meeresoberfläche durch Widerspiegelung stärker als auf den vorhergehenden Fassungen einander angeglichen.

Nur in wenigen Details weichen die beiden letzten Fassungen der „Villa am Meer" in Stuttgart und Winterhtur voneinander ab. Die frühere, 1877 ausgestellte Version in Stuttgart zeigt einen stahlblauen, dunklen Himmel und bleibt im ganzen sehr dunkel, im Gegensatz zu der wohl späteren, vom Jahre 1878 in Winterthur, die bei verwandter Abendstimmung aufgelichteter ist[126]. Auf eine Darstellung des weiten Meeresstrandes wurde verzichtet. Die Villenanlage mit dem sie umgebenden Park ist von bescheideneren Dimensionen, die einsame Frauengestalt größer und außerdem durch den stark zerstörten Mauerzug, an den sie sich lehnt, mit den dahinter aufragenden Bäumen formal stärker als auf den anderen Fassungen betont. Der Betrachter kommt dem Villenbezirk und dem heftig brandenden Meer näher als auf den früheren Versionen. Form und Ausdehnung der zart belaubten, jüngeren Bäume können auf die jeweils zugeordneten anderen Bäume bezogen werden. In den Senkrechten der gegen den Himmel sich abzeichnenden pappelartigen Bäume klingen aber auch die Senkrechten der aus dem Bildraum nach vorne stoßenden Mauer aus. Dieser zerstörte Mauerzug fällt bei der gewählten Untersicht zur Tiefe schräg nach links ab und wird auf diese Weise der ebenfalls in Untersicht gegebenen Loggia der Villa vergleichbar. Die ins Meer gestürzten Mauerteile sind dem gewachsenen Felsgestein angeglichen, auch die Grenze zwischen dem Naturfelsen und dem Bruchsteinmauerwerk bei der Mauer links und bei der Terrassenmauer rechts ist nicht immer eindeutig bestimmbar[127].

Verschiedene Gegenstände, wie die bekrönenden Eckfiguren der Loggia und die dahinter sichtbar werdenden Spitzen von im Bildraum weiter zurückstehenden Zypressen sind ebenfalls formverwandt. Die letzte Variante (1878) zeigt beim Vergleich mit der ersten Fassung (1864) wieder eine Bereicherung im Detail, was zur Klärung des Tiefenraums beiträgt. Die schon für die zweite Fassung nachweisbare chiastische Verspannung der Komposition auch im Räumlichen ist hier gesteigert. Links im Vordergrund führen die stark fluchtende Mauer ebenso wie die Treppenstufen zu der Parkpforte. Dahinter ragt flächenbetont das Bauwerk auf. Rechts hingegen erhebt sich über fast bildparallelen Felsstufen die Vorhalle, deren Tiefenerstreckung an der Folge der Säulen, zusammen mit den Gewölbejochen, in Untersicht abgelesen werden kann. Zum anderen unterscheiden sich diese beiden letzten Fassungen von den vorhergehenden durch eine härtere Linienführung, mit der eine herbere Farbigkeit und veränderte, die Details dunkel konturierende Malweise in Zusammenhang steht. Vor allem aber kann jedes Bildelement zu einem anderen in eine besondere, und zu allen übrigen in eine allgemeine formale und inhaltliche Beziehung gesetzt werden[128]. Diese außerordentlich dichte Gestaltungsweise bewirkt eine Verlagerung des Hauptakzentes der Stimmung vom Elegischen aufs Ernste und weist voraus auf die symmetrisch komponierte „Toteninsel", bei der

Boecklin den individuellen Charakter, der für die verschiedenen Fassungen des Bildgedankens „Villa am Meer" bezeichnend bleibt, ganz eliminiert hat.

(Nicht das Schicksal eines bestimmten Menschen, „Iphigenie", sondern der Tod als Schicksal des Menschen ist der bestimmende Gedanke des Künstlers bei der Bildschöpfung „Toteninsel".)

3. Ruine am Meer – Die Kapelle

Das wohl in den Jahren 1878/80 entstandene Bild „Ruine einer Villa am Meer" (in Darmstadt), zeigt das Bauwerk rechts im Bild und den Ausblick auf das Meer links. Der Standpunkt des Betrachters innerhalb des verwüsteten Villenbezirks ist so gewählt, daß der Horizont oberhalb der Terrassenmauer gerade noch sichtbar wird. Die Frauengestalt fehlt. Links sind die Zypressen und die Architektur der Villa, der vorgeschrittenen Entstehungszeit gemäß, in harten, vielfach gradlinigen Formen gegeben. Die senkrecht aufragenden, unbewegten Zypressen zeigen große Verwandtschaft mit den Zypressen auf den ersten Fassungen der „Toteninsel" (1880). Recht überwuchert Vegetation die Mauern dermaßen, daß der Kontur der Mauern ähnlich unruhig wird, wie der der Bäume. Analog ist rechts im Vordergrund Steingeröll, links dagegen ein mit Steinplatten belegter, gerade in die Tiefe führender Gang dargestellt. Das Motiv des Rundbogens links im Bild wird variiert durch den Zug der Vögel[129].

Bei den späteren Fassungen der „Ruine am Meer"[130] verzichtet Boecklin auf die Darstellung einer offenen Säulenhalle und einer Terrasse, die das Gebäude als Villa charakterisieren. Die noch aufrechtstehende Mauer am Meer erhebt sich über einem aus dem Meer ragenden Felsen. Das Motiv des Rundbogens ist beibehalten, aber in ein in Schrägansicht gegebenes Rundbogenfenster verwandelt. Die Grotte wird ebenfalls abgewandelt in ein teilweise eingestürztes Gewölbe, über das eine Treppe in Seitenansicht bildparallel von rechts ansteigt. Die für die Kompositionen "Villa am Meer" charakteristische Angleichung von Architektur und Vegetation kann bei der „Ruine am Meer" (von 1880) noch deutlicher gezeigt werden. Die Vegetation dringt in den Raum der Architektur ein[131]. Die innerhalb der Ruine aufragenden Zypressen sind mit der in Verkürzung gegebenen Mauer am Meer vergleichbar. Das durch den Wolkenhimmel brechende Sonnenlicht wird von den Meereswellen und von dem Felsgestein in der Bildmitte in ähnlicher Weise reflektiert. Die Wellen des Meeres werden zur Tiefe und aus der Schräge in die Horizontale übergeleitet, was ebenfalls bei der Darstellung der Wolken zu beobachten.

Die späteren Varianten im Hochformat beschränken sich auf die Bildmotive: links Ausblick auf das Meer, darüber ein Wolkenhimmel und rechts eine vom rechten Bildrand überschnittene Ruine mit darin aufragenden

Zypressen. Statt einer bildflächen-parallelen Ansicht wählt Boecklin nunmehr eine, die Dreidimensionalität betonende Schrägansicht. Die vielfach sich wiederholenden rahmenverwandten Senkrechten (ebenso wie die etwas unbetonteren Waagerechten) festigen den Bildbau entschieden. Auf der ersten Wiederholung von 1881 greift Boecklin durch die Rundbogenpforte mit den eingestellten Ecksäulen das Motiv der säulentragenden Rundbogenhalle der Bildschöpfung „Villa am Meer" wieder auf und ordnet diesem Architekturmotiv die direkt darüber aufragenden Zypressen zu[132].

Zwei Kompositionen aus der Spätzeit stehen in engem Zusammenhang mit den zuletzt erwähnten Ruinendarstellungen: „Burgruine an einer steilen Felsküste" (1895)[133] und „Die Kapelle" (1898)[134]. Die „Burgruine an einer steilen Felsküste" läßt sich von den Seeräuberbildern, vor allem von der Kölner Fassung (Verz. 343) ableiten. „Die Kapelle" jedoch steht in direkter Nachfolge der „Ruine am Meer". Der Blick des Betrachters geht vom Meer auf das Land. Das heftig bewegte Meer schleudert Gischt in die Ruine. Die zum Meer gelegene Wand des nahezu quadratischen Gebäudes ist eingestürzt. Die auf dem Entwurf nicht nachweisbaren Zypressen rechts im Bild können wiederum vor allem mit dem aufragenden Mauerwerk links verglichen werden. Die schon auf den früheren Versionen der „Ruine am Meer" angetroffenen Rundbogen anderer Spielarten, sind auf dieser letzten Fassung noch um eine Dreier-Blendarkade, die überfangen wird von dem Schildbogen des eingestürzten Gewölbes, bereichert.

Kennzeichnend für die letzte Fassung des Themas ist bei knapper, gedrängter Flächenfüllung der Reichtum der Abwandlungen eines „Formthemas". Auf dem Bild vom Jahre 1898 gibt Boecklin durch die Schrägansicht des Gebäudes, dessen zum Meer gelegene Mauer eingestürzt ist, Innen- und Außenansicht gleichzeitig. So wird das Gebäude in seiner Gesamtheit vorgestellt; in diesem gesteigerten Maße trifft dies für die früheren Fassungen nicht zu. Gleichzeitig aber vervielfältigt der Künstler die Art der Durch- und Einblicke in die Ruine und durch die Ruine hindurch auf den Himmel, durch Fenster- und Türöffnungen und durch die eingestürzte Mauer zum Meer. Wie die Dreierarkade, unter dem flachen Schildbogen das Motiv der rechteckig gerahmten Rundbogenpforte abwandelt, so werden durch parallele Schrägen die rechte Ruinenmauer und die die Treppe begleitende Geländermauer als formverwandt auffaßbar gemacht. Auf der sonst sehr ähnlichen Farbskizze sind diese Entsprechungen nicht nachweisbar. Bei Beschränkung auf ein Minimum an Bildelementen werden bei dem Spätwerk Boecklins diese immer wieder gegenständlich neu durchdacht[135].

4. Rast auf der Flucht nach Ägypten – Italienische Villa im Frühling

Varianten der „Villa am Meer" stellen die Kompositionen mit einer italienischen Villa im Frühling dar: „Rast auf der Flucht nach Ägypten" (1868)[136]. Die Zypressen, die die Villa umgeben, veranschaulichen die räum-

liche Ausdehnung des Gebäudes. Die Villa ist kleiner als das Gebäude auf den Bildern „Villa am Meer". Das Figurenmotiv „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" sondert Boecklin schon bei der ersten Umformung in München wieder aus[137]. An der in den folgenden Versionen beibehaltenen, im Schatten wandelnden weiblichen Gestalt, als Form aber nicht im Farbton den Zypressenstämmen angeglichen, kann vor allem der Maßstab abgelesen werden. Die späteste, undatierte (wohl um 1880) entstandene Darmstädter Fassung läßt eine in gesteigertem Maße vereinheitlichte Komposition erkennen. Statt der auf den früheren Fassungen fast bildparallel dargestellten Loggia der Villa gibt Boecklin bei dieser Version eine quadratische Vorhalle, die er, ähnlich wie bei den Kompositionen „Villa am Meer", in Tiefe, Höhe und Breite gegen das Villengebäude absetzt (vorbereitet schon auf dem Entwurf). Die Gegensätze von festem Mauerwerk mit (verschlossenen!) Fenstern in verschiedener Größe und der Durchblicke gewährenden Vorhalle klingen in der Landschaft wieder an. Links wird der Ausblick durch eine hochgezogene Mauer verstellt, vor der die vom oberen Bildrand überschnittenen Zypressen stehen. (Auf der Münchner Fassung an gleicher Stelle: eine Erdstufe von geringer Höhe). Rechts öffnet sich der Ausblick in eine hügelige Landschaft. Die vom unteren Bildrande überschnittene, mit Steinplatten abgedeckte Futtermauer führt gerade auf das Villengebäude zu, biegt aber noch bevor sie die Villa erreicht hat, im rechten Winkel nach rechts um, so daß die Terrassenmauer bildparallel wie der Loggienbau sichtbar wird. Einmal kann der zur Tiefe ansteigende Linienzug rechts zusammen gesehen werden mit der links im Bild von oben nach unten abfallenden, im Schatten liegenden Mauer, zum anderen aber auch mit dem Geländer, das die zur Vorhalle führende Treppe begleitet. Die Brüstungsmauern der Treppe und der Vorhalle stehen im rechten Winkel zueinander und variieren das Formmotiv der Futtermauer weiter vorne im Bild[138].

5. Ideale Landschaft – Gang nach Emmaus

Bei der Ausführung der Wandbilder im Sarasinschen Gartensaal wählte Boecklin als Pendant zu der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" eine Landschaft mit dem „Gang nach Emmaus" (1868)[139]. Auf einem rechts ansteigenden felsigen Hügel, eine mit dem gewachsenen Felsgestein verbundene burgartige Anlage, dort hinauf führt von links vorne ein Weg. Christus und zwei Jünger sind wandernd im Gespräch dargestellt. Vorne rechts ein Brunnen, in der Bildmitte eine mächtige Baumgruppe, die die relativ kleinen Figuren im Bild betont[140].

Der Umriß der Burganlage wird vereinfacht und klingt in der Baum- und Strauchgruppe links wieder an. Die stereometrischen Formen der Brunnenanlage vorne rechts variieren die Formen des Felsennestes; gleichzeitig können sie mit den schreitenden Figuren links zusammengesehen werden.

Die große Baumgruppe in der Mitte ist dem Felsennest rechts und dem weiter zurückstehenden Baum- und Strauchwerk links angeglichen. Der Entwurf in Darmstadt legt die einzelnen Bildelemente nicht so auseinander, wie das Basler Bild. Auf dem Fresko steigert Boecklin den felsigen Charakter des Geländes, d. h. die burgartige Anlage auf dem Felsen und ihre Umgebung sind einander ähnlicher, gleichzeitig wird das Felsennest weiter in die Ferne gerückt. Die auf dem Entwurf nachweisbare heftige Bewegung, vor allem des rechten Jüngers, wurde auf dem Fresko gedämpft, eine Figur rechts oben eliminiert. Die Wiederholung in München kommt dem Darmstädter Entwurf näher. Die Beleuchtung ist fluktuierend. Die Zweige der Bäume und Sträucher, durch einen heftigen Sturmwind nach rechts gebeugt, interpretieren den Bewegungszug der Figurengruppe. Die einzelnen Bildelemente sind nicht so stark gegeneinander abgesetzt wie auf dem Basler Bild. (Das große Fresko fordert eine andere Gestaltungsweise als das relativ kleine Tafelbild.) Die Silhouette des Gesträuchs links setzt sich in dem Umriß der großen Baumgruppe fort, die wieder zu den kleineren Sträuchern unterhalb der Burganlage überleitet. Bei der weniger kargen Landschaft vermittelt wuchernde Vegetation zwischen den Bildgründen. Die Gebäude der Burganlage sind stärker gegeneinander gewinkelt und in stärkerer Untersicht gegeben; sie betonen im Gegensatz zu dem mehr flächengebundenen Fresko das Räumliche; hell, grell beleuchtete Teile wechseln mit solchen, die im Dunkeln liegen, ab.

Nachfolge hat diese Komposition in den Bildern „Bergschloß, zu welchem Krieger hinaufziehen“ (1871)[141] und „Landschaft mit maurischen Reitern“ (1873)[142], und vor allem in dem atmosphärisch verwandten „Überfall von Seeräubern“ (1872)[143] gefunden.

Der „Gotenzug“ (1881)[144] mit den düsteren Wolken, dem Heertroß und der Ansiedlung am fesligen Abhang in fluktuierender Beleuchtung kann ebenfalls mit dem „Gang nach Emmaus“ in Verbindung gebracht werden.

6. Villa auf steiler Felsküste von Piraten in Brand gesteckt – Burgruine an einer steilen Felsküste

Auf dem Wandbild „Villa auf steiler Felsküste“ (1858)[145] läßt sich zum erstenmal das Thema des Seeräuberüberfalls bei Arnold Boecklin nachweisen. Die Landschaftskomposition paßt sich dem betonten Querformat der Wandfläche, in die eine Tür einschneidet, an. Boecklin stellt eine bewaldete Küstenlandschaft mit steil abfallenden Felsen dar. Links im Vordergrund eine Figurengruppe: ein Pirat und eine um Gnade flehende Frau, zwischen beiden ein weinendes Kind. Rechts der Ausblick auf das Meer, vorne der Strand mit dem Segelboot der Piraten, von denen einer auf die brennende Villa in der Bildmitte weist.

Die Komposition „Schloß am Meer" (1858)[146] greift das Thema des Seeräuberüberfalls auf. Die Landschaft mit dem unheimlichen Geschehen im Morgengrauen wird später für die „Villa am Meer" wieder verwandt.

Als Boecklin um 1872 das Seeräuberthema[147] erneut gestaltete, ging er wieder von der Komposition des Wandbildes aus[148]. Vergleicht man die Entwürfe mit dem Bild von 1858, so läßt sich eine Reduktion auf wenige Bildelemente feststellen. Die Bildmotive der Schloßanlage und der dorthin führenden Brücke hebt der Künstler in ihrer Bedeutung für die Komposition immer stärker hervor, indem er sie aus der Umgebung beherrschend herausarbeitet.

Auf dem ausgeführten Gemälde in Breslau hat die in starker Untersicht gegebene Schloßanlage auf dem steil aus dem Meer aufragenden Felsen Ähnlichkeit mit dem Felsennest auf dem „Gang nach Emmaus". Die Brücke stößt in (erst hier) zwei großen Bogen vom linken Bildrand auf das Schloß in der Bildmitte. Das Motiv der im stumpfen Winkel über dem Scheitel des Brückenbogens zusammenstoßenden Brückenbrüstungen wird im Bild vielfach variiert. Die Gesimslinien der Schloßgebäude wirken wie Abwandlungen der geknickten Brüstungen. Eine vielfach gewinkelte Linie, welche vom Felsen in der Mitte mit den bekrönenden Figuren zu dem felsigen Ufer im Vordergrund führt, dient dem Auge als Leitlinie beim Verfolgen des Bewegungszuges der Mordbrenner. Diesen Linienzügen in der Bildfläche entspricht auch ein Aufeinanderstoßen verschiedener Richtungen im Raum, wie es an den beiden Brückenbogen, die im stumpfen Winkel zueinander stehen, ablesbar ist. Das Segelboot in der Ferne – mit seinen schrägstehenden Masten auf das Schloß weisend – steht in einem Richtungskontrast zu dem Ruderboot vorne und dieses wiederum zu der Raubgruppe im Vordergrund. Die aufragenden Formen des Felsgesteins bestimmen in ähnlicher Weise die Komposition und bewirken eine Festigung des Bildbaues. Die Lichtführung, die einzelne Raumzonen durch grelle Beleuchtung hervorhebt, verstärkt die Spannungen der Komposition[149].

Bei der wohl im Auftrag von C. Steinbarth[150] (1886) geschaffenen Umgestaltung des Bildthemas[151] (im Wallraf-Richartz-Museum Köln) hat Boecklin die Sonderung der Bildelemente weitergeführt. Die nur angedeutete Brutalität der Mordbrenner wird vor allem durch die Gewaltsamkeit und Wildheit der Landschaft und der Atmosphäre zum Ausdruck gebracht. Stark bewegtes Meer brandet gegen die Felsen, die Brücke stößt von oben rechts („gegen den Strich") auf das Felseneiland mit der Burg. Die Felsen, auf denen die Burganlage errichtet ist, und die Brückenpfeiler spiegeln sich im Meere wider, analog wird die (wie das Raubgeschehen) nur angedeutete Feuersbrunst von den niedrigen Wolken und dem Wehrturm links reflektiert. Statt der fluktuierenden Beleuchtung auf dem Bild von 1872 herrscht auf dem Kölner Bild ein gleichmäßig dunkler Ton, der düstere Wolkenhimmel hellt sich aber zum Horizont stark auf. Eine mehrfach gewinkelte Brüstungsmauer führt von der Burg zu dem linken Brückenpfeiler herab und dient dem Auge als Leitlinie beim Verfolgen des Raubgeschehens. Die

zerklüfteten Felsen finden ihre Entsprechung in den vielteiligen und vielformigen, gegeneinander abgesetzten Einzelgebäuden der Burganlage. Die Vertikalen der Felsen werden in die Senkrechten der in Schrägansicht gegebenen Gebäude, des Wehrturms und der Zypressen übergeleitet. Die drei Ruderboote veranschaulichen den heftigen Wellengang, ein Boot ist dicht gedrängt mit Menschen besetzt, in den beiden anderen befindet sich nur je ein Ruderer ähnlich den Booten in extrem verschiedener Stellung. Boecklin gestaltet bei dieser letzten Umformung das Bildthema in gesteigertem Maße durch formale Mittel, Novellistisches nach der Art des Breslauer Bildes tritt zurück, und unbelebte Formen werden zu Trägern des Ausdrucks unter pathetischer Steigerung, die die Bilderscheinung insgesamt mit Gewaltsamkeit, Spannung erfüllt, bedrohlich macht.

Wie ein Nachklang der Kölner Fassung wirkt die „Burgruine an einer steilen Felsküste" (1895)[152] im Hochformat. Boecklin verzichtet auf das Figurenmotiv. Links ein knapper Ausblick auf das heftig gegen die steile Felsküste brandende Meer. Die Reste der stark zerstörten Burganlage nehmen in Form- und Tonwerten auf die Felspartien Bezug. Die Farbskizze von steilerem Format deutet diese Beziehungen auch an, zeigt aber zugunsten einer strafferen Komposition bei stärkeren Tonkontrasten weniger Mannigfaltigkeit in den Formabstufungen[153].

7. Die Toteninsel

Fünf eigenhändige Fassungen der Landschafts-Komposition „Die Toteninsel" sind überliefert[154].

Boecklins Neigung zu düsteren Stimmungslandschaften zeigt sich schon in seiner Frühzeit. Er verwandelt Landschaften seiner vorrömischen Jahre (bis 1850) später in die Komposition „Villa am Meer"[155] und deren Varianten. Bemerkenswert für „Die Toteninsel" gegenüber der „Villa am Meer" ist die Reduktion der Bildelemente: „Ein Mindestmaß von Mitteln ist auf ein Höchstmaß von Wirkung gebracht" (H. Wölfflin).

Bei den fünf Versionen lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: die ersten beiden Bilder sind tief dunkeltonig, die drei anderen zeigen eine fahle Beleuchtung. Grundsätzliche Veränderungen hat die Bildidee der Basler Komposition nicht mehr erfahren.

Die erste Fassung (in Basel) zeichnet sich durch Kontraste aus. Die Felsformen auf der linken und rechten Seite sind von verschiedenem Gefüge. Auf der linken Seite steht die steile Wand mit den Öffnungen ungefähr in einem Winkel von 45° zur Bildfläche, während die Felsen der rechten Seite nahezu in einem Winkel von 90° hervortreten. Zur Linken steigen die Felsen höher als rechts, umgekehrt ragen hier die Zypressen höher auf als dort. Die hell leuchtenden Mauerflächen sind links größer als rechts. Ent-

sprechend liegen die Felspartien links mehr im Schatten als rechts. Links im Bild herrschen größere Formen vor: das größere Felmassiv kann zusammengesehen werden mit der größeren Mauerfläche und den davor sichtbaren großformigen, wenig zerklüfteten Felsen. Die Zypressen schließen sich links ebenfalls zu einer großen Form zusammen. Auf der rechten Seite herrscht eine gleichmäßigere Beleuchtung, die Felsen sind stärker zerklüftet, kleinteilige Formen dominieren. Die Vertikalen sind gegenüber den durch die stärkere Verkürzung nicht zur Wirkung kommenden Horizontalen betont. Die Zypressen ragen als einzelne Bäume, nicht als Gruppe auf. Die ruhige, im Vordergrund nicht spiegelnde Wasserfläche dient den vorherrschenden Vertikalen des Felseneilandes als Basis. Abgewandelt in kleinem Maßstab wird dies wie ein formals Ordnungselement durch die Barke mit der quergestellten Bahre und der aufragenden Figur wiederholt[156]. Unterschiede wie zwischen Links und Rechts lassen sich in der illusionistisch-räumlichen Gestaltung wiederfinden. Die größere Nähe des rechten Felsens wird durch starke Untersicht und perspektivische Verschiebungen verdeutlicht. Die erwähnten Unterschiede erfaßt der Betrachter wegen der Vergleichbarkeit der Formen als reziproke Ton- und Größenwerte: das große Felsmassiv rechts hebt sich relativ helltonig gegen den dunklen Himmel ab; der in der Form dem rechten Felsmassiv bei bedeutend kleineren Dimensionen vergleichbare Felsen links setzt sich relativ dunkeltonig gegen die hell leuchtende Mauerfläche ab. Auf der linken Seite ist das große Felsmassiv in Schrägansicht, aber flächig gegeben, während rechts der Blick an den, wenngleich im Schatten liegenden, aus dem Meer aufragenden Felswänden entlang in die Tiefe geführt wird. Die Mitte der Gräberinsel bleibt für den Betrachter in undurchdringlichem Dunkel.

Die erste, als Bild vollendete Fassung in New York hat geringere Ausmaße. Die Breite überwiegt im Verhältnis zur Höhe stärker. Die für die Basler Fassung charakteristischen Kontraste sind gemildert, die Felsformationen links und rechts einander angeähnelt, die Höhenunterschiede abgeschwächt, beide Seiten zu einer Einheit zusammengefaßt: hinter dem rechten Felsmassiv wird noch eine Felswand sichtbar, die ungefähr die Höhe der Felsen links erreicht. Das Felsstück vor dem hellen Mauerwerk links hat fast die gleichen Ausmaße wie rechts. Das hellere Mauerwerk wurde links in seinen Ausmaßen reduziert und demjenigen der rechten Seite angeglichen; die bildparallele helle Mauerfläche im Relief abgestuft und so der ebenfalls bildflächenparallel gegebenen Grabkammeröffnung rechts im Bild vergleichbar.

Die Richtungskontraste des Felsmassivs rechts und links sind abgeschwächt. Ein Teil der Felswand links wird durch das vorspringende Mauerwerk und einen darüber aufragenden Felsen überschnitten; auf der rechten Seite verdeckt Vegetation den in die Tiefe weisenden Mauerzug, nur zwei, formal unbetonte Öffnungen zu den Grabkammern bleiben sichtbar. Die bildflächenparallelen Mauerzüge links und rechts können miteinander ver-

glichen werden. Die rechts im Schatten liegenden, in den Tiefenraum führenden Felspartien finden links ihre Entsprechung in dem nach links sich verbreiternden Felsen. Die Zypressengruppe in der Mitte wird zwar nach rechts dichter, undurchdringlicher, aber die Übergänge bleiben fließend. Die Felsen des Eilands sind auf beiden Seiten ähnlich strukturiert. Links überwiegen leise die Vertikalen, zusammengehend mit der einzelnen, von der Gruppe gesonderten Zypresse ganz links. Die Zypressen gleichen den Felsen mehr als auf dem Basler Bild, wo Boecklin die Senkrechten der Bäume deutlich gegen die Rundformen der Felsen absetzte. Auch werden auf dem New Yorker Bild die Zypressen, wo sie als Einzelform aufragen, nicht vom Himmel, sondern zum größten Teil vom Felsgestein hinterfangen.

Die symmetrische Bildkomposition, wie sie auf der Basler Fassung festgelegt wurde, hat Boecklin bei der New Yorker Fassung beibehalten und in konsequenter Weiterentwicklung stärker auf die Gestaltung der Details ausgedehnt.

Die dritte Fassung der „Toteninsel" vom Jahre 1883 unterscheidet sich von den beiden vorhergehenden Bildern bei gleichen Bildelementen durch den helleren Gesamtton. Der Himmel ist nicht gleichmäßig dunkel, sondern wolkig, hell. Die Felsen links und rechts ragen beträchlich höher empor, erreichen die Höhe des Zypressenhains in der Mitte, bei im übrigen spärlicher Vegetation, die das Kantige, Gratige und Flächige der Felsen einseitiger hervortreten läßt. Den Ausblick rechts neben der Insel verstellt ein vorgezogener Felsen. Optisch wird das nach oben zu etwas überhängende Gestein durch diese aus dem Wasser ragende Zacke, die selber im Schatten bleibt, gestützt. Die glatte Wasseroberfläche spiegelt die vertikal zerklüfteten Felsen wider. Dem zur Bildmitte sich steigernden Vertikalismus antworten die stärker betonten Horizontalen: die durch dunklere Tönung des Felsgesteins hervorgehobene Grenze zwischen Wasserspiegel und Felsgestein, und noch deutlicher: die beiden bildparallelen, vom Wasser widergespiegelten Brüstungsmauern, welche nach rechts und links von den mit Tierfiguren geschmückten Eingangspfosten ausgehen, die den Landeplatz der Insel flankieren. In den horizontalen Wolkenstreifen klingt das Motiv weniger bestimmt aus.

Die für das New Yorker Bild kennzeichnende Angleichung im Dienste einer strengeren Symmetrie wurde bei dieser Variante noch intensiviert. Die Innenwände des Felskraters stehen beide nahezu in einem Winkel von 45° zur Bildfläche. Entsprechend dem Kantigen, Gratigen der Felsen sind die Zypressen nach oben zugespitzt, statt rundförmig wie auf den früheren Bildern[157]. Die Stützmauern der Zugänge zu den Grabkammern gleichen in Ton und Form dem Felsgestein. Dort, wo Entsprechungen auf beiden Bildseiten nicht nachweisbar, wird die Einheit durch Kontraste hergestellt: dem konvexen Felsenumriß links antwortet auf der rechten Seite ein konkaver.

Für die Leipziger Fassung hat der Künstler die Komposition neu durchdacht, die Beschauerdistanz fühlbar vermindert, die Angleichungen noch entschiedener durchgeführt. Die Felsen sind nicht kantig, wie auf dem Bild von 1883, sondern von anderer geologischer Struktur. Stark verwittertes Gestein läßt Konturen und Oberfläche bedeutend weicher erscheinen. Sie kommen den Formen der Zypressen näher. Diese überragen die Felsen wieder nur wenig. Der Hain wird gegen das Meer durch eine mächtige Zyklopenmauer abgeschlossen. Die architektonische Behandlung der in zwei Reihen übereinander angeordneten Grabkammeröffnungen mit den Umgangsmauern ist beiderseits vergleichbar. Die Schmalseite des Felsmassivs ganz links zeigt eine rundbogenförmige Öffnung, die von der ganz rechts bogenförmig geführten, unteren Begrenzung der Stützmauer aufgewogen wird, die den Zugang zu einer dem Meer zugewandten Grabkammer rechts ermöglicht. Die die Zufahrt flankierenden, mit Tierfiguren bekrönten Pfeiler rahmen den Nachen mit den Gestalten und der Bahre ein und betonen ihn.

Die Wiederholung vom Jahre 1884 in Lugano kommt der dritten Fassung nahe. Die verwitterte Oberfläche des Gesteins ist sehr ähnlich wie auf dem Leipziger Bild, die Formen lassen sich im allgemeinen wiederum mit der dritten Variante vergleichen. Auffallend sind die dicht zusammengedrängten, zahlreichen Zypressen in der Bildmitte. In dem weit nach links gerückten Nachen steht die hell gekleidete Gestalt in leichter Seitenansicht so, daß ihr vorgestreckter rechter Arm noch sichtbar wird. Außerdem lassen sich noch andere leise Veränderungen aufzeigen: die den Landeplatz flankierenden Eckpfeiler in der Bildmitte stufen sich im Relief ab. Die Umgangsmauern sind links und rechts stärker betont und rechts bei der Schmalseite zum Meer weiter vorgekragt als auf der Leipziger Fassung. Über der Gräberreihe rechts wird eine einzelne rundbogige Öffnung, vergleichbar der auf dem Leipziger Bild ganz links, sichtbar.

Da die letzten Fassungen der „Toteninsel" vor allem auf Drängen des Kunsthandels entstanden, gestattet die große Verwandtschaft des Bildes in Lugano (von 1884) mit dem in Leipzig und dem vom Jahre 1883 nicht den unbestreitbaren Rückschluß auf die Entstehung der Leipziger Fassung nach dem Bild in Lugano. Es wäre aber doch sehr ungewöhnlich, daß der Künstler, nachdem er die Leipziger Fassung vollendet hatte, bei einer Neugestaltung des Themas auf eine frühere Stufe der Entwicklung seiner Komposition zurückgriff.

Die Folgerichtigkeit, die man bei den Wandlungen auch anderer Bildschöpfungen des Künstlers beobachten kann, machen die Entstehung der Leipziger Fassung am Ende der Reihe sehr wahrscheinlich. Es muß allerdings offen bleiben (solange die Originale der dritten Fassung und der in Lugano verschollen sind), ob die Leipziger „Toteninsel" schon 1884 oder erst später begonnen wurde.

Vielleicht geben noch nicht erforschte Quellen – es befindet sich noch eine, mir nicht zugängliche Sammlung von Boecklin-Briefen aus der Entstehungszeit der „Toteninsel" im Privatbesitz – eindeutigere Auskünfte.

Ein Beispiel aus der Frühzeit, das sich thematisch und formal vergleichen läßt, ist die Komposition „Hünengrab" (1847)[158]. In einer sumpfigen Landschaft erhebt sich, nur leicht aus der Bildmitte verschoben, ein Grabhügel mit drei Menhiren, die sich zum Teil gegen den düsteren Wolkenhimmel abheben; dieser hellt sich vom Horizont zum oberen Bildrand auf. Die von links vorne nach rechts zur Tiefe abfallende Horizontlinie steht im Zusammenhang mit der als Gegenstück wohl erdachten „Landschaft mit Burgruine" (1847)[159].

Vergleicht man den Entwurf zu der „Landschaft" (1848/49)[160] mit dem ausgeführten Gemälde, so zeigt sich, daß Boecklin die düstere, unheimliche Stimmung auf dem ausgeführten Bild bedeutend gesteigert hat. Der Entwurf im Querformat gibt auf einem nach rechts ansteigenden Gelände einen Tannenwald. Vorne zwei größere Tannen mit auseinandergebogenen Stämmen, links, weiter zurückliegend, eine Felsschlucht mit schäumendem Wasser. Der Vordergrund rechts und das linke Bilddrittel sind nicht weiter ausgeführt. Das Gemälde hat ein dem Quadrat angenähertes Format. Auf der linken Seite rahmen große, vom oberen Bildrand überschnittene Tannen im Vordergrund den Ausblick auf die Felsschlucht in der Bildmitte. Vergleichbar mit der „Toteninsel" sind neben der auf eine Mittelachse bezogenen Komposition, die nur als Silhouette auffaßbaren Bäume, die sich dunkel gegen das von einer unsichtbaren Lichtquelle erhellte Felsgestein abheben.

In einem ähnlichen Verhältnis, wie Entwurf zu ausgeführtem Bild, stehen die beiden Kompositionen aus der vorrömischen Zeit: „Düstere Stimmungslandschaft" (1847)[161] und „Düne mit Föhren" (vor März 1850)[162]. Auf dem späteren Bild sind die Bäume in der Mitte dichter und an die Baumgruppe rechts herangerückt. Die Reihe der Bäume aber wird nicht vom Bildrand überschnitten, sondern leitet in die Ferne nach rechts; dementsprechend führt der Weg links in den Tiefenraum des Bildes. Auf eine Darstellung verschiedener Raumzonen verzichtet Boecklin. Das ansteigende Gelände gibt er in Aufsicht, die Föhren zeichnen sich gegen den Himmel ab. Der Kontur der Bäume setzt den Kontur der hell erleuchteten Wolken nach rechts zur Tiefe fort. Auch bei diesen frühen Landschaften läßt sich im Fortschreiten vom Jahre 1847 zum Jahre 1850 ein Zusammenraffen auf einen größeren Akkord beobachten, worin eine allgemeine Gestaltungstendenz wirksam zu sein scheint, die auf letztem Reifezustand eine Erfindung wie „Die Toteninsel" und die in dieser Komposition vollzogenen Schritte hervorbringen konnte.

Sehr nahe der „Toteninsel" (von 1880) kommt die Komposition „Heiliger Hain" (1871)[163]. In einer Bodensenkung in der Bildmitte ist ein dichtes Gehölz dargestellt, links und rechts schmale Ausblicke[164]. Der Zugang zu

dem Hain wird von zwei auf Postamenten erhöhten Kandelabern flankiert, zwischen denen ein Einhorn lagert. Nur wenige Baumkronen überragen das undurchdringliche Dunkel des Hains.

Eine im Verzeichnis (von 1902) als zugehörig bezeichnete, aber zeitlich weitab liegende „Studie zur Landschaft“ [165] hat große Verwandschaft mit Kompositionen aus den ersten Römischen Jahren[166].

Das formenreiche Baum- und Strauchwerk in Verbindung mit Ruinen und einem Fernblick mit Architekturandeutungen rechts, reduziert Boecklin 1871 und ordnet die Bildelemente auf Symmetrie hin.

Die beiden späteren Bilder mit gleichem Titel, „Der heilige Hain“ (1882)[167] und „Heiliger Hain“ (1886)[168], sind um eine Reihe mächtiger Bäume bereichert, die links und rechts auf den weiter zurückliegenden Hain führen, der ähnlich konturiert ist wie auf dem Münchner Bild. Rechts im Hintergrund wird zwischen den Bäumen ein Stück Tempelarchitektur sichtbar. Aus dem Dunkel des Gehölzes schreitet ein Zug priesterlich verhüllter Gestalten in zeremonieller Haltung zum Dienst am Altar links im Vordergrund heran, wo drei Priester in Seitenansicht von links niederknien[169].

Rechts geht der Blick über eine Brüstungsmauer auf eine weite Wasserfläche, links versperrt ansteigendes Gelände den Ausblick. Die in den sumpfigen Boden gelegten Steinplatten führen von rechts an den Altar heran und verdeutlichen gleichzeitig die Bewegungsbahn der Gestalten. Die im Farb- und Tonwert verschiedenen Baumstämme rechts und links sind in der Form einander angeglichen. Der vorderste Baum rechts zeigt ebensowenig Laub wie die Bäume mit den herbstfarbenen Blättern links. Die zweite Baumgruppe rechts mit der kugeligen Krone leitet über zu dem Hain. Ähnliches gilt auch für die Andeutung der Tempelarchitektur im Hintergrund rechts und den Altarstein im Vordergrund links. Durch Vergleichbarkeit wird die Vielfalt des Dargestellten als Einheit auffaßbar gemacht, chiastische Spannungen binden räumliche Distanzen zusammen.

Auf der späteren Hamburger Fassung ist die Farbgebung kräftiger; die Bildelemente sind (auch im Räumlichen) stärker miteinander verbunden: z. B. wird der Opferaltar von einer Baumgruppe mit hellen Stämmen umgeben. Die Baumstämme links und rechts erscheinen voluminöser. Die Bäume stehen zur Tiefe hin dichter; ebenso drängen sich die zahlreicheren, hell gekleideten Gestalten dichter zusammen[170].

Eine letzte Umgestaltung hat das Bildthema der feierlich zu einer Kulthandlung schreitenden Gestalten[171] in der Komposition „Der Gang zum Bacchustempel“ (1890)[172] erfahren. Statt eines die Komposition beherrschenden dunklen Hains gibt Boecklin eine reich abgestufte Landschaft mit vielen neuen Bildmotiven. Die Bildordnung läßt die Nähe der mehrteiligen Bildschöpfungen spürbar werden. Das stehende Gewässer im Vordergrund spiegelt die große Baumgruppe in der Bildmitte und die Tempelarchitektur am rechten Bildrand wider und festigt auf diese Weise den Bildbau der vielteiligen Komposition[173].

Das für die „Toteninsel“ charakteristische Motiv der in einem engumschlossenen Bezirk aufwachsenden Baumgruppe bereitet sich vor durch die Bilder „Das Heiligtum des Herakles“ (1879)[174].

Auf der Vorstufe in Darmstadt befindet sich das Heiligtum rechts weiter zurück, links vorne ein (wie das Original an einem Pentiment noch deutlich erkennen läßt, in dieser Form nicht ursprünglicher) großer Altarstein.

Schon auf der Breslauer Fassung eliminiert Boecklin dieses Bildmotiv wieder. Das Heiligtum des Heros rückt stärker in die Mitte und in den Vordergrund. Dem fast nur als Silhouette sichtbaren Kultbild rechts wird links der stehende Krieger durch vergleichbaren Umriß zugeordnet. In ähnlicher Weise stellen auf der Fassung vom Jahre 1884 bei symmetrischem Bildbau die beiden Lanzen die Verbindung zwischen dem stehenden Krieger links und den knienden Kriegern rechts her.

Thematisch Vergleichbares mit der „Toteninsel“ läßt sich für die Folgezeit nicht nachweisen. Aber der ausgeprägt symmetrische Bildbau, wie ihn einige frühere, auch figürliche Kompositionen vorbereiten, wird für spätere Werke bestimmend. Boecklin greift ältere Themen wieder auf und gestaltet sie neu, z. B. „Die Lebensinsel“ (1888)[175]; die in der Spätzeit vielfach um eine Mitteltafel geordneten, mehrteiligen Werke sind wohl auch beeinflußt durch die „Toteninsel“.

IV. EXKURS I

BILDTHEMEN, DIE SICH VON BILDMOTIVEN HERLEITEN

1. Die Götter Griechenlands – Quellnymphe

Im Vorhergehenden konnte verschiedentlich beobachtet werden, daß Arnold Boecklin bei Umformung eines Bildthemas einzelne Bildmotive eliminiert. Im Folgenden sollen diese ausgesonderten Bildmotive – sofern sie zu selbständigen Kompositionen geführt haben – in ihrer Herleitung und ihrem Entwicklungsgang verfolgt werden.

Beim Betrachten dieser Werkreihen zeigt sich, daß den gleichsam durch Ausschnitt entstandenen Kompositionen in gesteigertem Maße die Neigung zu ausschnitthaften Umwandlungen eignet; d. h. in fortschreitendem Weiterbilden zieht der Künstler den Rahmen enger, konzentriert entschiedener auf einen Kernbezirk[176].

Boecklin setzt bei solchen Bildschöpfungen den Prozeß der Elimination, dem diese ihre Entstehung verdanken, konsequent fort, vielfach in der Weise, daß die spätere Fassung wie ein Ausschnitt aus vorhergehenden wirkt.

Die Grisaille „Die Götter Griechenlands" (1859)[177] sollte im Auftrag von Schack in größerem Format neu gestaltet werden. Diese Umarbeitung[178] blieb unvollendet. Das Bildmotiv der auf der Magdeburger Fassung ganz im Schatten nur als Halbfigur angedeuteten Quellnymphe betont Boecklin auf der Untermalung in Berlin stärker: er gibt die Nymphe in ganzer Figur nach links gelagert.

Der von der Berliner Fassung abzuleitende „Liebesfrühling" (1868)[179] verzichtet bis auf die Quellnymphe und den von links herankommenden Jüngling – dieser läßt sich auf die im Gebüsch lauschende Gestalt[180] der Grisaille (von 1859) zurückführen (auf dem nur in der Untermalung angelegten Bild vom Jahre 1866 ist sie allerdings nicht nachweisbar) – auf die übrigen Figuren und den Landschaftsfernblick der „Götter Griechenlands". Bereichert wurde die Komposition jedoch um einen Puttenreigen auf dem die Nymphe hinterfangenden Hügel.

Die erneute Umgestaltung: „Frühlingsreigen" (1869)[181] verzichtet dann auch noch auf das Gebüsch links mit seinem Durchblick ins Helle und zeigt den Abhang hinter der Nymphe in stärkerer Aufsicht. In Zusammenhang

mit dieser, die Vielteiligkeit der Darmstädter Version aufgebenden Umwandlung, steht auch die Veränderung des Puttenreigens: die Putten schweben über dem Boden und sind im Maßstab gesteigert, auf diese Weise als Formwert stärker in Erscheinung tretend, faßt der Puttenkranz die Komposition mehr zusammen, bildet gleichsam eine Bekrönung.

Statt des Jünglings stellt Boecklin zwei Faune[182] dar.

Die stärkere Kontrastierung der Figuren bedeutete gleichzeitig eine inhaltliche Trennung, bereitet die späteren Abzweigungen dieser Bildmotive zu selbständigen Kompositionen vor. Für die Quellnymphe und den Puttenreigen lassen sich die Kompositionen nachweisen: „Quellnymphe" (1874)[183] und "Flötender Pan, umringt von sieben tanzenden Kindern" (1900 nicht ganz vollendet)[184]. Das Bild „Quellnymphe" (1874) zeigt große Ähnlichkeit mit dem Bildmotiv der Quellnymphe auf der Grisaille (1859), auch hier erscheint sie nur in Halbfigur im Dunkel der sie umschließenden Grotte[185].

Bei dem „Pan mit tanzenden Kindern" gestaltet Boecklin das auf dem „Liebesfrühling" nachweisbare Motiv eines musizierenden Kindes zu dem flötenden Pan[186] um.

2. Waldlandschaft mit Pan – Faun, einer Amsel zupfeifend

Das Bildmotiv des gelagerten Pan der Komposition „Waldlandschaft mit Pan" (um 1855)[187] rundet Boecklin in den beiden Fassungen „Faun einer Amsel zupfeifend" (um 1863[188] und 1864[189]) zu einer neuen Komposition ab.

Die späteren Fassungen kennzeichnet bei Reduktion der Bildmaße eine zunehmende Dämpfung des Landschaftlichen, d. h. Steigerung des Figurenmaßstabes und eine räumliche Annäherung von Faun und Amsel – die auf dem Basler Bild nicht nachweisbar ist. Der Vergrößerung des Pan, der auf dem Hannoveraner Bild die ganze Bildfläche einnimmt, entspricht bei veränderter Lagerung eine stärkere Artikulierung seines Konturs. Die Angabe der Landschaftselemente hingegen beschränkt sich nur auf Abbreviaturen[190]. Auf dem Basler Bild deutet der ruhende Pan die Landschaftsstimmung aus, hat thematisch und formal keinen Eigenwert, sein Kontur bleibt ganz geschlossen.

3. Ideale Frühlingslandschaft – Im Frühling – Flora

Zahlreiche Umwandlungen hat das zu einem selbständigen Bildthema ausgestaltete Bildmotiv der wandelnden Frauengestalten rechts im Vordergrund der „Idealen Frühlingslandschaft" (1870)[191] gefunden. – Als von Boecklin selber wieder getilgtes Bildmotiv läßt es sich früher schon bei dem „Dichter Petrarca" (1867)[192] nachweisen[193]. – Bei der Neufassung des Bild-

gedankens von 1870 im Jahre 1883: „Der Frühlingstag“[194] verzichtet Boecklin auf das Motiv der Wandelnden, das inzwischen zu eigenständigen Bildschöpfungen geführt hatte.

Die Abhängigkeit der Komposition „Im Frühling“ (1873)[195] von der Figurengruppe auf dem Münchner Bild kann durch die verwandte Farbgebung der Gewänder auf beiden Werken[196] erhärtet werden. Die variantenreiche Behandlung der beiden durch Überschneidung zu einer Gruppe vereinigten Frauengestalten (1873), wie sie z. B. an der Frontal- und Profilansicht, den verschiedenartigen Gewändern, der unterschiedlichen Beschäftigung: Blumen tragend bzw. ein Saiteninstrument spielend, oder auch an den verschieden charakterisierten Physiognomien abzulesen ist, bildet die Voraussetzung für eine erneute Sonderung der Figuren[197]. Die Frau mit dem Saiteninstrument kehrt im Werk Boecklins als „Lautenspielerin“ (1875)[198] wieder, während die „Flora, Blumen streuend“ (1875)[199] sich u. a. auch von der linken Stehenden mit den Blumen in ihren Händen herleiten läßt.

„Adagio“ (1873)[200], eine Variante des „Im Frühling“, gibt die Brustbilder[201] zweier weiblicher Gestalten, die physiognomisch einander angeglichen, sonst aber in ähnlicher Weise wie die beiden Ganzfiguren, von denen sie sich ableiten, behandelt sind. Wieder lassen sich eine Musizierende und eine Lauschende, eine mit gesenktem Kopf im Dreiviertel-Profil und eine mit erhobenem Kopf in Frontalansicht unterscheiden. Die Darstellung der Landschaft beschränkt sich wie bei dem „Faun“ (1864/65) in Hannover[202] nur auf Andeutungen. Das Herausarbeiten des Individuellen der einander nicht überschneidenden Frauenköpfe führt auch hier zu einer erneuten Sonderung der Lauschenden: „Flora“ (1875)[203], ein weibliches Brustbild in Frontalansicht.

Die Leipziger „Flora“ kann auch als Variante der „Muse des Anakreon“ (1873)[204] angesehen werden, die Boecklin ebenfalls lauschend[205] dargestellt hat. Sie erweist sich als eine auf den physiognomischen Ausdruck konzentrierte Umwandlung[206] der „Euterpe“ (1872)[207]. Beide Kompositionen geben die Muse in ähnlicher Dreiviertelansicht von links. Eine Vorstufe zu dem Darmstädter Bild stellt die „Hirtin bei ihrer Herde“ (1860)[208] dar[209]. Das Sitzmotiv, bei übereinandergeschlagenen Beinen werden die Hände über den Knien verschlungen, bereitet schon das Münchner Bild vor[210].

4. Villa am Meer – Herbstgedanken

Die einsam trauernde Frauengestalt der „Villa am Meer“ ist von Boecklin in der letzten Variante: „Ruine einer Villa am Meer“ (1878/80)[211] eliminiert worden. Schon vorher war die Farbskizze der „Frau in schwarzer Mantille“ (1871/74)[212] entstanden[213]. Die Parkmauer mit Gitter als andeutendes Architekturmotiv läßt die Herkunft des Bildgedankens von der „Villa am Meer“ noch ahnen. Die – wie auf den erst später entstandenen letzten Fassungen

der „Villa am Meer" – herbstliche Vegetation zusammen mit der (als Flächenform die Komposition bestimmenden) Frauengestalt in Rückenansicht bei geschlossenem Kontur weisen auf die „Herbstgedanken" (1886)[214] voraus. Die einsame Frauengestalt auf den Kompositionen „Villa am Meer" gab der Künstler stets in Seiten-, sogar fast in Frontalansicht. Die „Herbstgedanken" erweisen sich als neue, aus den Kompositionen der „Villa am Meer" erwachsene, ihren Bildgedanken paraphrasierende Bildschöpfung Boecklins. Die einsam am Wasser wandelnde Gestalt in Rückenansicht weckt Erinnerungen an die Musendarstellung von 1882: „Das Drama"[215] aber auch an die Rückenfigur des Odysseus (von 1883)[216]. Die Verstärkung des ernsten Grundtons der Komposition geht mit einem Verzicht auf allen die „Villen am Meer" kennzeichnenden Reichtum des Details[217] zusammen; die den Fernblick verstellende Herbstlandschaft wird durch den dunkelgrünen Rasen, die herbstfarbenen Bäume und den bedeckten Himmel fast nur angedeutet.

Das Verhältnis von Figur und Landschaft[218] hat Boecklin so gewählt, daß „jedes der Ausdruck des andern zu sein scheint"[219]. Durch wechselseitige Spiegelung intensiviert der Künstler die Wirkungskraft seiner Bildschöpfung[220].

5. Weitere Beispiele

Die folgenden Beispiele – die sich vermehren ließen – mögen die Bedeutung der gezeigten Gestaltungsweise für Arnold Boecklin noch weiter veranschaulichen.

Die ganz rechts angelehnt stehende Frauengestalt auf dem Bild „Frühlings Erwachen" (1880)[221] finden wir in der 1893 geschaffenen „Thalia"[222] wieder, wohl modifiziert, aber doch erkennbar an der Art, wie sich die Muse gegen das Postament lehnt, mit gekreuzten Beinen steht, auch der gesenkte Blick, die Baumsilhouetten, die sich gegen den Himmel abzeichnen, und das Gewässer in der Bildmitte bestätigen diese Herleitung der „Thalia" von dem Bild aus dem Jahre 1880.

Die „Euterpe" (um 1898)[223] kommt in vergleichbarer Haltung schon auf der zweiten Wiederholung der „Altrömischen Weinschenke" (1867/68)[224] in der Bildmitte im Mittelgrund vor.

Die bei der Neufassung des „Frühlingsabends" (1879)[225] ausgesonderte Gestalt des flötenden Jünglings[226] rundet Boecklin zu der Mitteltafel des „Triptychons" (1899)[227] ab. Die Reproduktion in den „Böcklin-Memoiren" (Berlin 1910) S. 322 gibt einen Zustand während der Arbeit, sie läßt ein anderes, der Version von 1879 noch näher kommendes Standmotiv erkennen, das Boecklin bei Abschluß seiner Arbeit an dem „Triptychon" aber wieder verworfen hat, im Bestreben, die Gestalt stärker an die Bildebene zu binden.

Wie eine ferne Erinnerung an das bei der ersten Umgestaltung der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ (1868)[228] wieder ausgesonderte Figurenmotiv wirkt die linke Seitentafel der „Mariensage“ (1890)[229] mit der Christnacht. Bei verändertem Bildthema und entsprechend veränderter Haltung der einzelnen Gestalten bleibt der Figurenbestand der gleiche: Maria mit dem Kind und einem (auf der „Christnacht“ sind es mehrere) Engel, der gelagerte Joseph und ein Reittier von rechts, das seinen Kopf nach rechts wendet[230].

Die an figürlichen Kompositionen beschriebene Arbeitsweise läßt sich nur für wenige Landschaftsbilder Boecklins belegen.

Den Rundtempel[231] der „Altrömischen Weinschenke“ (1865)[232] gestaltet Boecklin zusammen mit den davor tanzenden Gestalten, bereichert um einige neue Bildmotive zu der Komposition „Altrömische Maifeier“ (1872)[233] und der davon abhängigen Variante (von 1885)[234] um. Als Bildmotiv verwertet Boecklin den Rundtempel wieder auf dem thematisch verwandten „Gang zum Bacchustempel“ (1890)[235], der auch Bildgedanken anderer Kompositionen („Italienische Villa im Frühling“, „Heiliger Hain“ u. a.) verarbeitet. 1896 greift Boecklin bei der Ausführung des „Tempels der Musik“[236] noch einmal auf den Rundtempel zurück, diesmal in unmittelbarer Nachfolge der Bildschöpfung aus dem Jahre 1890.

Der „Quell in der Felsschlucht“ (1881)[237] leitet sich von der „Felsenschlucht“ (1870)[238] her; der Künstler wandelt hier aber auch Bildmotive der „Toteninsel“ (1880)[239] ab. Die beiden zur Tiefe sich nähernden, steil abfallenden Felswände, die ragende Vegetation auf Felsgestein und weiter zurück der Hain, all das sind Motive, die das Bild von 1881 als Paraphrase der „Toteninsel“ ausweisen können. Die betont symmetrische Gestaltung vermag das vielleicht noch zu erhärten.

Die späteste Umformung der „Ruine am Meer“ in „Die Kapelle“ (1898)[240] kann die Herleitung dieses Bildthemas veranschaulichen. Es erweist sich nicht nur als Variante der Kompositionen „Villa am Meer“, auch die Ähnlichkeit mit der Ruine auf dem „Ritt des Todes“ (1871)[241] ist unverkennbar. Ein Hinweis auf eine Vorstufe der Komposition von 1871 führt noch weiter: die „Mondscheinlandschaft mit Ruine“ (1849)[242] zeigt, wie das Spätwerk vom Jahre 1898, die Ruine einer Kirche.

Dem im Zusammenhang mit den figürlichen Darstellungen erwähnten Zurückgreifen Boecklins auf schon Vorgeformtes in seinem Werk ist das wiederholte Aufgreifen bestimmter Architekturmotive vergleichbar. So verwertet der Künstler z. B. immer wieder bei Villen- oder Burgdarstellungen die offene Halle; auch die Brücke, deren Brüstungsmauern in einem stumpfen Winkel aufeinander stoßen, findet sich auf mehreren Kompositionen. Besonders anschaulich wird die Bedeutung dieses sinnfälligen Architekturmotivs bei dem „Kampf auf der Brücke“ vom Jahre 1882[243].

V. EXKURS II

ZYKLEN

1. Vorstufen

Die Verselbständigung von Bildmotiven zu Bildthemen bildet eine Grundlage für zyklische Staffeleibilder.

Bevor auf diese Werke näher eingegangen wird, soll auf gewisse Voraussetzungen für diese Gestaltungsweise hingewiesen werden.

Heinrich Alfred Schmid führt im Verzeichnis der Werke Arnold Boecklins (von 1902) für die Zeit bis zum Jahre 1850 mehrere Bilder ausdrücklich als Gegenstücke auf: „Landschaft mit Burgruine" (1847)[244] (60 : 78 cm) und „Hünengrab"[245] (58 : 72 cm); aus den Jahren 1848/49 stammen: „Gebirgslandschaft mit Gemsen"[246] (32 : 41 cm) und „Gebirgslandschaft mit Wasserfall"[247] (32 : 41 cm); vor März 1850 entstanden: „Landschaft bei Sonnenuntergang"[248] (21 : 33 cm) und „Düne mit Föhren"[249] (24 : 33 cm).

Eine ansteigende bzw. absinkende Diagonale weist die Bilder von 1847 bei ähnlichen atmosphärischen Bedingungen als zusammengehörig aus.

Bei der „Gebirgslandschaft mit Gemsen" und der „Gebirgslandschaft mit Wasserfall" kann zwischen der großformigen Hochgebirgslandschaft in Aufsicht mit mehreren Gemsen und der kleinteiligeren, vielformigeren Landschaft mit Wasserfall in Untersicht mit einer einzelnen Gemse rechts eine Entsprechung gefunden werden. Bei den zuletzt aufgeführten, vor dem März des Jahres 1850 entstandenen Kompositionen gibt der Künstler die Abendlandschaft in gleichmäßiger Beleuchtung in Aufsicht, während auf dem anderen Bild bei fluktuierendem Licht die Föhren in Untersicht sich dunkel gegen den düsteren, blaugrauen Himmel abzeichnen. Diese gegensätzliche Charakterisierung zweier Landschaften weist auf spätere Werke voraus:

Die Entwürfe „Tannen im Schnee" (73 : 104 cm) und „Römische Landschaft" (67 : 93 cm), vermutlich Sommer 1852[250], steigern die Kontraste nicht nur im Landschaftlichen, sondern auch in der Witterung. Die „deutsche Landschaft" zeigt eine verschneite, öde Talmulde mit einer einsamen Tanne unter dunklem Himmel. Die „Römische Landschaft" stuft sich reich ab: kräftiges Sonnenlicht und tiefes Schattendunkel, ebenes Gelände mit Wasserlauf und karges Felsgestein in der Höhe, verschiedene Baumarten – ganz

rechts wohl Pinien –, runde und ragende Formen bestimmen den Charakter[251].

Ob die durch H. A. Schmid als Gegenstücke bestimmten Werke von Boecklin ursprünglich auch als solche geplant waren, läßt sich manchmal nur schwer entscheiden[252]. Die Tatsache, daß die „Landschaft bei Sonnenuntergang" und die „Düne mit Föhren", wie H. A. Schmid bezeugt, bei Jacob Burckhardt als Pendants gehängt waren, darf weder über- noch unterschätzt werden.

Es läßt sich feststellen, daß die als Gegenstücke gekennzeichneten Schöpfungen durch Kontraste zusammengebunden werden. Diese Beobachtung kann vermuten lassen, daß ein Werk erst das andere ausgelöst hat. Die Maßunterschiede der „Landschaft bei Sonnenuntergang" und der „Düne mit Föhren" sowie der Landschaftsentwürfe von 1852 (1921 von H. A. Schmid wieder ausdrücklich als Gegenstücke aus dem Besitz von J. Burckhardt stammend bezeichnet), fänden auf diese Weise eine einleuchtende Erklärung. Diese Hypothese läßt sich durch Beobachtungen am späteren Oeuvre Boecklins, die zu ähnlichen Ergebnissen führen, stützen, nur daß später der Künstler die Maße unabhängiger von dem vorhergehenden Werk wählte. Vielleicht darf noch einmal auf die Gegensatzpaare „Im Spiel der Wellen" (1883) (180 : 236 cm) – „Im Meere" (1884 fertig) (86,5 : 115 cm) und „Spiel der Najaden" (1886) (147,5 : 173 cm) – „Meeresstille" (1887, erste Hälfte) (105 : 150 cm) verwiesen werden[253].

Die ebenfalls im Gegenständlichen vergleichbaren Werke „Pan im Schilf" (1859 noch nicht ganz fertig)[254] (201 : 155 cm) und „Pan erschreckt einen Hirten" (1860)[255] (132 : 107 cm) lassen sich hier anschließen:

Der „Pan im Schilf" zeigt absolute Ruhe, der „Panische Schrecken" heftige Bewegung; hier nur die Tätigkeit ohne die Wirkung – abgesehen von den „interpretierenden" Fröschen –; dort nur die Wirkung des im Hintergrund auftauchenden Pan. Gegensätze im Landschaftlichen sprechen mit: Binnenseelandschaft mit üppiger Vegetation auf dem einen, gegenüber karger, steiniger, sonnendurchglühter Berglandschaft auf dem anderen Bild.

In einem ähnlichen Verhältnis steht „Villa am Meer" (1864)[256] (122 : 164 cm) und „Altrömische Weinschenke" (1865)[257] (60 : 94 cm). Bei der „Villa am Meer" eine elegische Strandlandschaft, ein einsamer Mensch vor dem Hintergrund einer Villa mit Park; der Ausblick geht rechts auf das Meer, die Silhouette fällt von links nach rechts ab. Im Gegensatz dazu zeigt die „Altrömische Weinschenke" eine Landschaft, die nicht am Meer liegt; mehrere Gruppen ausgelassener Menschen verteilen sich über verschiedene Bildzonen; rechts im Vordergrund dominiert die Weinschenke und links weiter zurück ein Rundtempel; der Ausblick geht nach links, die Silhouette der Landschaft steigt nach rechts an.

H. A. Schmid nennt „Die Toteninsel" (1880)[258] (75,5 : 122 cm) und den „Sommertag" (1881)[259] (61 : 50 cm) als in der allgemeinen Anlage verwandt, stimmungsmäßig aber im vollen Gegensatz zueinander stehend. Als der „Toteninsel" verwandt kann man aber auch den „Prometheus" (1885)[260]

(96,5 : 122 cm) ansehen. Statt der ruhigen Meeresoberfläche und den großformigen Felsen mit den Zypressen, dem gleichmäßig dunklen Himmel und den aus dem Dunkel hervorglühenden hellen Flächen gibt Boecklin bei dem „Prometheus" das Meer in heftiger Bewegung; kleinteiliger strukturierte Felsen und sturmgepeitschte kleinformige Vegetation in fluktuierender Beleuchtung bei düsterem Wolkenhimmel.

In den Umkreis der „Toteninsel" gehört auch der „Heilige Hain" (1882)[261] (108 : 147 cm), der wiederum zu dem „Heiligtum des Herakles" (1884)[262] (115 : 182 cm) in Beziehung zu setzen wäre: jedesmal eine Kultstätte am Meeresstrand. Im „Heiligtum des Herakles" ist der von einem sich links öffnenden Mauerring umgebene Kultbezirk mit der Herosstatue und den heiligen Bäumen, vor denen Kriegergestalten niederknien, in Nahsicht wiedergegeben. Bei dem „Heiligen Hain" hat der Künstler den Standpunkt des Betrachters gleichsam innerhalb des Bereiches der weiträumigeren Kultstätte gewählt, während er den Tempel in der Ferne nur andeutet. Die vor dem Opferfeuer im Hain niederknienden Gestalten kennzeichnet ihre weiße Kleidung als Priester.

Boecklins Arbeitsweise, die darin die Hauptsache sieht, „daß sich alles gut trennt"[263], führt weiter zu zyklischen Schöpfungen. Es läßt sich vor allem an den Werken aus den späteren Zürcher Jahren zeigen, daß den Künstler Kompositionen beschäftigt haben, in denen mehrere Bildgedanken in einem Rahmen vereint wurden, ohne daß der Schritt zu einer zyklischen Verbindung mehrerer Tafeln zu einem Paar oder einem Triptychon vollzogen wurde. Manchmal handelt es sich dabei um eine Kombination von Szenen, die vorher je für sich eine selbständige Komposition ausmachten.

Als besonders anschauliches Beispiel sei hier nochmals auf das „Frühlings Erwachen" (1880)[264] verwiesen, wo Boecklin die Blumen streuende Frauengestalt der „Flora, Blumen streuend" (1875)[265], den flötenden Pan der „Idylle" (1875)[266] und die stehenden Nymphen des „Frühlingsabends" (1879)[267] verwertet und zusammenfügt.

Anschließen läßt sich „Sieh, es lacht die Au" (1887)[268]. Das Links und Rechts des betonten Querformats wird durch eine von links nach rechts abfallende Diagonale zusammengefaßt. Die senkrechten Baumstämme in der Bildmitte vermitteln zwischen den Bildhälften. Links verstellt eine Parkmauer, hinter der Bäume aufragen, den Ausblick, rechts geht der Blick in die Ferne auf einen Abhang mit Villenarchitektur. Links sind zwei sich bückende Mädchen dargestellt, rechts drei wandelnde, jene werden von der Parkmauer hinterfangen, diese heben sich gegen den Himmel ab. Blick und Geste verbinden die in Rückenansicht links Kniende mit der Musizierenden rechts. Die Gruppe der Wandelnden läßt sich bei Boecklin auch als selbständige Komposition nachweisen: „Frühlingslieder" (1876)[269].

Bei „Vita somnium breve" (1888)[270] fassen die Architektur des Brunnens und die Treppenstufen die verschiedenen Bildbezirke mit ihren Motiven zusammen. Der untere Teil mit den beiden Kindern wird durch die blumenbesäte Wiese im Vordergrund bestimmt. Der weiblichen Gestalt rechts ist

ein zu einem Haus im Hintergrund führender Weg zugeordnet. Links gibt der Künstler in Schrägansicht einen nach links fortreitenden Krieger, in der Ferne eine Burg. Oberhalb des Brunnens, in kleinerem Maßstab als die übrigen Figuren, sitzt gebeugt ein Greis im Profil von rechts. Die frei gegen den Himmel sich abhebende Todesgestalt holt gegen ihn zum Schlag aus.

Das streng symmetrisch komponierte Bild „In der Gartenlaube" (1891)[271] kann als eine Vorstufe des noch zu erörternden „Triptychon" (1899)[272] aufgefaßt werden. Die rundbogige schattige Laube läßt sich mit dem ebenfalls rundbogigen, dunkeltonigen Mittelbild vergleichen, während die hell leuchtenden Mauerflächen zu Seiten der Gartenlaube in den helltonigen Seitentafeln des „Triptychons" wiederkehren.

2. Wandbilder

Eine wichtige Vorstufe für die mehrteiligen Tafelwerke der Spätzeit treffen wir in den Wandbildern. Der für Boecklins späteres Schaffen thematisch so bedeutsame Wandbilderzyklus von 1858 hat „Die Beziehungen des Menschen zum Feuer"[273] zum Thema. In Boecklins „Flüchtigem Entwurf zum Ganzen" sehen wir die symmetrische Konzeption deutlich angelegt. Er wählte für das mittlere Wandfeld, in das, wie auch in die beiden seitlichen Wandfelder, eine Tür einschneidet, drei gesonderte Bilder. Links „Nymphe im Wiesengrund", in der Mitte über der Tür „Prometheus" und rechts „Prometheus mit Adam und Eva beim ersten Feuerchen." Links an das Bild „Nymphe im Wiesengrund" schließt – im rechten Winkel anstoßend – die Wand mit der Darstellung der „Zeit der Kultur" an, gegenüber folgt dem „Prometheus mit Adam und Eva" bei verwandter Flächenaufteilung die Komposition der „Villa auf steiler Felsküste von Piraten in Brand gesteckt".

Die kulturbringende Macht des Feuers wird sinnfällig dargestellt durch die Opferflammen, die wiederum mit dem Brand der Villa zusammen gesehen werden können, der die zerstörerische Kraft des Feuers veranschaulicht. Diese extremen Möglichkeiten sind auch im Raum am weitesten voneinander getrennt. Die „Zeit der Kultur" zeigt eine Landschaft im Charakter des Sabinergebirges, aufgebaut in großen kurvigen Konturen, während die „Villa auf steiler Felsküste" eine Küstenlandschaft zeigt, unruhiger und vertikal betont. Diese verschiedene Landschaftscharakterisierung wird in den Abschnitten „Nymphe im Wiesengrund" und „Adam und Eva" schon vorbereitet. Für die „Zeit der Kultur" und die „Villa auf steiler Felsküste" lassen sich Äquivalente nachweisen, die die beiden Hälften des betonten Querformats für den Betrachter als Einheit auffaßbar machen.

Bei der „Zeit der Kultur" kann das Opferfeuer zur Rechten auf den Tempelbau im Hintergrund links bezogen, die Rückenfigur des Opferpriesters nicht nur mit der Frauengestalt und den Kindern neben ihm, sondern auch mit der „Nymphe" auf der linken Seite zusammen gesehen werden. Die Überfallszene links im Bild der „Villa" steht in Beziehung zu der

brennenden Villa in der Ferne weiter rechts, aber auch zu dem Boot am Strand mit den Piraten rechts.

Bei den Landschafts-Fresken im Gartensaal des Ratsherrn Sarasin von 1868: „Rast auf der Flucht nach Ägypten“[274] und „Gang nach Emmaus“[275], hat Boecklin die Gegensätze im Landschaftlichen entschiedener ausgeprägt[276]. Die von links nach rechts abfallenden bzw. ansteigenden Höhenlinien sind aufeinander eingespielt, wie es sich schon 1858 bei den Wandfeldern „Nymphe im Wiesengrund“ und „Adam und Eva“ vorbereitete. Der hellen Frühlingslandschaft der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ stellt der Künstler die düstere Landschaft des „Gangs nach Emmaus“ gegenüber. Die vergleichbaren Bildelemente: Villa und Felsennest, aufragende Zypressen und breite Baumgruppe, Quelle mit Gesträuch und Brunnen mit Rankenwerk, blühender Wiesenabhang und karger Felsboden, sind in ihrer Eigenart charakterisiert und gegeneinander abgesetzt.

Die Freskenfolge im Treppenhaus des Museums für Natur- und Völkerkunde in Basel: „Magna mater“[277], „Flora“[278] und „Apollo“[279], malte Boecklin in den Jahren 1868–1870. Wegen der entstandenen Differenzen mit der Kunstkommission entspricht vor allem das letzte Fresko nicht ganz Boecklins Intentionen[280]. Dennoch läßt sich die Steigerung erkennen, die im Aufstieg von der Meeresoberfläche zum Gebirge und weiter in die Höhen des Himmels (Wasser, Erde, Luft) ablesbar und auch in der stärker werdenden Bewegung der Figuren zum Ausdruck gebracht wird. Haltung und Geste der Magna mater und des Apollo, die auf einander gegenüberliegenden Wandflächen gemalt sind, entsprechen einander.

Die Themen „Fertur lux in tenebras“ und „In luce florent artes“ wählte Boecklin zum Vorwurf für die Fresken im Treppenhaus des Museums zu Breslau. Diese, wie auch die Sarasin-Fresken von 1868 können als Triptychen aufgefaßt werden, deren Ausmaße ins Monumentale gesteigert sind. Die Arbeiten gediehen über einen großen Entwurf für das erste Fresko nicht hinaus: „Fertur lux in tenebras“ (1881)[281]. Das Erwachen der Kultur und das Aufblühen der Künste unter dem Einfluß des Christentums in Schlesien waren die dem Maler gestellten Themen[282].

In diesem Zusammenhang schreibt Boecklin an Albert Berg, den Direktor des Schlesischen Museums zu Breslau (a.a.O. S. 245), daß er durch gegensätzliche Motive und gegensätzliche Themenstellungen das Interesse des Betrachters beim abwechselnden Anschauen der Bilder in Spannung halten wolle. „Man wird dann mit dem Beschauen ein für allemal nicht fertig, sondern muß immer wieder hingehen, wie man gute Musik oder Poesie nie satt wird, weil auch da durch große Kontraste die Seele gerührt wird, daß es noch lange weiterklingt“ (Brief vom 16. XII. 1881).

Die Skizze zeigt auf den dunkeltonigen Seitentafeln zwei extreme Möglichkeiten des Erschreckens: links vom Licht des Christentums getroffene, in panischer Angst von einem Opferaltar ins Walddunkel fliehende Heiden, rechts eine freudig zum Licht des Christentums drängende Menschenmenge. Das Mittelbild zeigt vor lichtem Grund die Gestalt des Auferstan-

denen, umgeben von den Aposteln Paulus und Johannes. Boecklin schreibt am 1. Mai 1881 zum Plan des zweiten Freskos (a.a.O., Seite 173): „Dem ernsten Auftreten des Christus die anmutigste Szene gegenüberzustellen, was sich eben erfinden läßt von Blühen der Künste – Musenhain mit Bergen – allgemeine Heiterkeit, Dichter im Gebüsch, Vögel auf den Zweigen, helle Frühlingsluft, Blick auf ferne Stadt, Boten usw. . . ."

Den Kontrasten zwischen den drei Bildfeldern des Entwurfs läßt sich bis in Einzelheiten nachspüren. Auf dem linken Bildfeld sind nur wenige Gestalten aufrecht stehend, sich neigend und gestürzt dargestellt, das rechte Bild zeigt eine vielköpfige, vorwiegend stehende Menschenmenge. Das linke Bildfeld gibt nur die Stämme der Bäume, das rechte vor allem Baumkronen. Auf dem Mittelbild kontrastiert die unüberschnittene unbekleidete Gestalt Christi, dessen Körper im Schatten bleibt, mit den beiden antikisch gekleideten Apostelgestalten.

3. Zyklische Staffeleibilder

Nach dem Scheitern der Pläne zur Ausmalung des Treppenhauses in Breslau gestaltete Boecklin – abgesehen von den zusammen mit seinem Sohn Carlo ausgeführten dekorativen Wandbildern in seiner eigenen Villa in S. Domenico (Verz. 395) – nur noch Staffeleibilder.

Boecklin erreicht durch Gegeneinanderarbeiten der Einzelfelder eine wechselseitige Spiegelung, die den übergreifenden Bildgedanken für den Betrachter sichtbar werden läßt[283].

Aus der Spätzeit Boecklins sind vier Zyklen überliefert.

1890 wurde die Arbeit an der „Mariensage" abgeschlossen[284]. Der Kontrast der lichtgrundigen Mitteltafel zu den dunklen Seitenbildern klingt auf dem mittleren Bild mit der Madonna an in den dunklen, vor dem Lichtgrund zur Seite gerafften Vorhängen. Der „Christnacht" links in einem dunklen Raum, in den Licht eindringt, entspricht rechts der „Abschied der Frauen vom Grab" in einer dunkelnden Landschaft. Die Trauer wird durch verschiedene Reaktionsweisen der Gestalten zum Ausdruck gebracht, während die Tafel mit der Christnacht freudiges Erstaunen variiert. In ähnlicher Weise entsprechen einander die beiden oberen Bildstreifen mit dem Zug der Könige und dem der Grabtragung. Eine Diagonalverspannung des mehrteiligen Werkes wird dadurch erreicht, daß die miteinander kontrastierenden Bewegungszüge auf den großen Tafeln in Gegnesatz gebracht sind zu den Bewegungsrichtungen auf den kleinen Streifen darüber.

Für den „Heiligen Antonius" (1892)[285] wählte Boecklin die Form eines Altarbildes mit Predella. Die Haltung des am Meeresstrand gelagerten Fisches mit himmelndem Blick und „gefalteten" Flossen wird durch die Predella als scheinheilig interpretiert. Auf der oberen Tafel geht der Blick über die Köpfe der aus dem Wasser auftauchenden Fische in die Ferne zu

den Segelschiffen. Die Figur des sich gegen den Himmel in Untersicht abzeichnenden Antonius füllt nahezu die ganze Bildfläche, die kleinen Figuren rechts am Strand (weiter zurück) steigern die Tiefenillusion des Raumes. Auf der oberen Tafel wird Tiefenraum dargestellt, auf der Predella die Tiefe des Meeres.

Das Triptychon „Venus Genitrix" wurde 1895 signiert[286]. Hier überwiegt dem Format nach – im Gegensatz zu der „Mariensage" – das Mittelbild mit der Gestalt der Göttin. Auf den geplanten landschaftlichen Hintergrund[287] verzichtet Boecklin bei der Ausführung des Werkes. In den Seitentafeln lassen sich zwei Arten der Komposition unterscheiden: links das in der Horizontalen zweigeteilte Bild, das nur Vordergrund gibt, und rechts das Bild mit dem Ausblick auf eine Stadt zwischen rahmenverwandten Bäumen. Links ist die Architektur des Brunnens in den Vordergrund gerückt, während rechts das Stadtbild in der Ferne sichtbar wird. Ist dem Liebespaar links der Amorknabe in Rückenansicht zugeordnet, so dem Elternpaar rechts der stehende Knabe von vorn.

Läßt sich die Gestalt der Venus von dem „Drama" (1882)[288] ableiten, so bietet die große Landschaftskomposition „Die Gefilde der Seligen" (1878) in Berlin[289] Vergleichbares für die Gesamtanlage.

Die Brunnennische und das oberhalb ansteigende Gelände auf der linken Tafel wirken wie eine Abwandlung des Grotteneingangs und der Felslandschaft darüber auf der Komposition vom Jahre 1878, während auf der rechten Tafel der Ausblick zwischen den Bäumen den Durchblicken in die Ferne im linken Teil der „Gefilde der Seligen" verwandt ist. Dem veränderten Bildthema entsprechend hat der Künstler das Landschaftliche zugunsten größerer Figuren gedämpft.

Die dunkeltonige Mitteltafel des „Triptychons" (1899)[290] setzt sich durch größeres Format und rundbogigen oberen Abschluß (s. auch die ursprüngliche Fassung des Mittelbildes der „Mariensage" [1890]) von den seitlichen, helltonigen Rechtecktafeln ab. Dem Tiefenzug außen antwortet in der Mitte die aus dem Bildraum entgegenkommende Bewegungsrichtung des Gewässers. Die linke Seitentafel zeigt das jüngere Paar getrennt im Raum, die tiefenwärts verlaufenden Geraden stellen die Verbindung zwischen diesen beiden Menschen her. Auf der rechten Tafel wird das ältere Paar in der „Hütte" dicht beieinander, vom Fenster gerahmt, sichtbar. Links führt eine helltonige, verputzte Giebelwand schräg einwärts, rechts bietet sich eine im Schatten liegende Giebelwand eines Fachwerkhauses fast bildparallel dar. Die Mitteltafel zeigt hell vor dunklem Grund einen stehenden Jüngling mit Flöte an einer Quelle am Waldrand[291].

VI. SCHLUSS

Am Ende dieser bewußt auf formale Betrachtungen beschränkten Erörterungen, die manche Aussage nur indirekt – gleichsam durch Aussparung – versuchten, kann festgestellt werden: Nachdem sich Arnold Boecklin in den Jahren 1848/49 seine „Kunstmittel" erarbeitet hatte[292], blieb das Verhältnis zwischen Vorstufe und ausgeführtem Werk auffallend konstant, ebenso das jeweilige Verhältnis mehrerer Vorarbeiten oder verschiedener Fassungen eines Bildgedankens zueinander. Auch scheint es unabhängig zu sein von den Stilphasen, die Heinrich Alfred Schmid herausgearbeitet hat[293]. Die Verwandlungen vom ersten Entwurf zum vollendeten Werk werden in Boecklins Bildschöpfungen bestimmt vom Streben nach Abklärung und nach Beruhigung der Linien, – das dazu führen kann, daß er sich auf die Varianten eines „Ordnungselements" (Th. Hetzer) beschränkt[294] –, sowie von einer zunehmend stärker werdenden Bindung an die Bildfläche, die das Formgefüge, das vielfach den thematischen Vorwurf interpretiert, festigt. Der Werdegang eines Bildgedankens, der sich in Zeichnungen oft aus einem schwer deutbaren, noch unartikulierten Gewoge von Linien entwickelt[295], vollzieht sich fast immer in großer Folgerichtigkeit. Boecklin bevorzugt vielfach an Stelle des ursprünglich gewählten Querformats für seine späteren Umgestaltungen ein Hochformat, das leichter eine Betonung der rahmenverwandten Linien und somit eine stärkere Verdichtung und Verfestigung der Komposition ermöglicht. Vom Künstler nicht wieder getilgte Verzeichnungen und Härten[296], die nicht nur die Werke der Spätzeit kennzeichnen, dienen fast immer der Klärung und Festigung des Bildbaus; dementsprechend lassen sie sich auf den lockerer gefügten Vorarbeiten nur selten schon nachweisen. Schon früh kann man eine Neigung zur Sonderung der Bildmotive, eine Voraussetzung für die zyklischen Schöpfungen der Spätzeit wahrnehmen. Diese Sonderung kann durch Verstärkung der Kontraste zu einer Aussonderung der Motive führen, wenn der Künstler ursprüngliche Bildmotive zu selbständigen Bildthemen abrundet. Auch der umgekehrte Vorgang läßt sich, wenngleich seltener, aufzeigen: daß Boecklin schon ausgeformte Bildthemen, indem er sie wieder mit anderen kombinierte, in neue umfassendere Kompositionen eingehen läßt.

Die Beschränkung der vorgelegten Untersuchungen auf Arnold Boecklin darf nicht zu der Annahme verleiten, ihre Ergebnisse hätten nur für sein

Schaffen Gültigkeit, des Künstlers Gestaltungsweise sei eine singuläre Erscheinung im „luftleeren Raum". Die Kunstwissenschaft hat sich immer wieder mit der Frage der Bildgenese bei verschiedenen Künstlern beschäftigt. Die vergleichbaren Forschungsergebnisse legen die Vermutung nahe, daß den vielfach nachweisbaren Entwicklungsmerkmalen, dem Abklären und Beruhigen des Liniengefüges im Dienste einer Straffung der Komposition, überpersönliche, überzeitliche Bedeutung zukommt. Auf die bei solchen Forschungen üblichen, erhellenden Querverbindungen zu Kunstwerken anderer zeitgenössischer Meister wurde verzichtet und ebensowenig wurde versucht, Arnold Boecklins Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte seiner Zeit, besonders in der Kunst des deutschsprachlichen Gebiets, näher zu bestimmen. Es unterblieb, weil derartige Erörterungen ein selbständiges Thema darstellen würden und fruchtbare Ergebnisse kaum zu erhoffen sind, solange die den Kunstwerken dieser so vielschichtigen Epoche angemessene Fragestellung sich scheinbar noch nicht hat finden lassen[297].

So zögere ich, einen vielleicht weiterführenden Hinweis zu geben: Es geht nicht an, „Künstlerökonomie" mit den Kennzeichen einer Epoche zu verwechseln. Rückgriffe auf den einmal erarbeiteten Formenschatz, die auf Präzisierung des Bildgedankens abzielende, sondernde Ausgestaltung eines Bildmotivs zu einem selbständigen Bildthema, das „Komponieren" mit Bildthemen, die schon zu eigenständigen Lösungen ausgereift waren, – das alles läßt sich auch bei anderen Künstlern nachweisen. Dennoch: Boecklins Gestaltungsweise, die zeigt, daß er seine Bildelemente als isolierbar betrachtet, scheint mir von weiterreichender Bedeutung zu sein, weil sie sich derjenigen Verfahrensweise verwandt zeigt, die zu den „reichen" Werken aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geführt hat. Aus dieser Art der Gestaltung erklärt sich, daß die Boecklins Werke bestimmende Vielheit nicht immer ganz in die übergeordnete Einheit des Bildbaues eingegangen ist; – trotz vieler das Gegenteil zeigender Beobachtungen, die auch im vorhergehenden Text ausdrücklich erwähnt wurden. Der manche Werke Boecklins kennzeichnende zwiespältige Charakter läßt sich wohl auch aus diesen gegensätzlichen – es mag einigen scheinen gar einander ausschließenden – Gestaltungsweisen ableiten. Manches aber ist zu augenfällig, als daß es mit dem Einwand, die Komposition sei dem Künstler nicht ganz gelungen, abgetan werden dürfte. Voraussetzung für die, wie ich meinen möchte, die ganze Zeit kennzeichnende additive Gestaltungsweise ist, daß der Künstler die Elemente seiner Kompositionen in verstärktem Maße als isolierbar[298] betrachtet. Hierin scheint etwas von der Vielfalt der Möglichkeiten begründet zu sein, welche die Kunst dieser Zeit charakterisiert[299].

Der nur vorläufig als Arbeitshypothese zur Diskussion gestellte Begriff des Additiven kann keinen Anspruch darauf erheben, allen Erscheinungen gerecht zu werden. Daß die Probleme noch weitaus komplizierter sind, dessen ist sich der Verfasser bewußt. Der Begriff müßte in seiner Brauchbarkeit erst am Schaffen anderer Zeitgenossen Boecklins erprobt und er-

härtet werden, nicht nur an den Werken der Deutsch-Römer Anselm Feuerbach und Hans von Marées, sondern auch an den Schöpfungen von Künstlern wie Wilhelm von Kaulbach, Karl von Piloty, Franz von Lenbach, Hans Makart oder auch Reinhold Begas[300], mit denen Arnold Boecklin mehr oder weniger eng befreundet war und die mit ihm die Kunst ihrer Zeit bestimmend prägten.

VII. ANMERKUNGEN

1) Trotz der abweichenden Eintragung im Taufregister der Kirchengemeinde St. Leonhard zu Basel (Staatsarchiv der Stadt Basel), wird der Umlaut „ö" im Familiennamen Boecklin mit oe geschrieben. Entgegen fast allen eigenhändigen Unterschriften und Künstlersignaturen wurde diese Schreibweise vom Künstler selbst als ursprünglich und richtig bezeichnet (freundliche Mitteilung des Herrn Dipl.-Ing. Waldemar Boecklin in Rom, 2. 11. 1957).
Siehe auch: Böcklin-Memoiren, herausgegeben von Ferdinand Runkel, Berlin 1910, 183: Taufschein Boecklins; dort finden sich beide Schreibarten nebeneinander, außerdem das falsche Geburtsdatum: 19. Oktober statt 16. Oktober 1827.

2) Z.B. **„Villa am Meer"**, 1864/65; Verz. 154, 2. Fassung.

3) Z.B. **„Toteninsel"**; Verz. 300d und 300e.

4) Siehe Hanns Floercke: Böcklin und das Wesen der Kunst, München 1927, S. 33. Nicht berücksichtigt werden hier die Kopien nach eigenen Werken, die der Künstler zusammen mit seinem Sohn Carlo Boecklin Ende der 90er Jahre verfertigte. Über den Anteil Arnold Boecklins an diesen Arbeiten siehe: Heinrich Alfred Schmid: Böcklin, Arnold, Thieme/Becker, Bd. IV, Leipzig 1910, 182.

5) Auf die schwankende Beurteilung der Kunst Arnold Boecklins in der kunsthistorischen Literatur soll hier nicht eingegangen werden.
Noch viel weniger kann die verschieden bedingte Bejahung seiner Werke durch manche Schriftsteller und Komponisten: Gustav Mahler, Gerhart Hauptmann, Richard Strauß, Stefan George, Ludwig Klages, Max Reger, Hugo von Hofmannstahl, Thomas Mann, u.a.m. Thema der folgenden Untersuchungen bilden.

6) Vor allem: Schmid V, Text, S. 1–13 und 15–29.

7) Bei diesen Beispielen wäre außerdem noch zu berücksichtigen, daß die Themenkreise: „Menschenpaar", „Faun und Nymphe" und „Triton und Nereide" wiederum Varianten des übergeordneten thematischen Vorwurfs „Liebespaar" darstellen. – Aus der Fülle der Landschaftskompositionen seien hier nur die Werke eines Themenkreises aufgeführt: **„Die Götter Griechenlands"** (Verz. 109), **„Die Gefilde der Seligen"** (Verz. 278), **„Die Lebensinsel"** (Verz. 357), **„Gottvater zeigt Adam das Paradies"** (Verz. 328).

8) So wird sich z.B. nicht mit letzter Sicherheit ausmachen lassen, ob die **„Ruine einer Villa am Meer"** (Verz. 154) noch zu den Kompositionen **„Villa am Meer"** (Verz. 154) gehört, oder die früheste Fassung der daraus erwachsenden Bildschöpfungen **„Ruine am Meer"** (Verz. 305) darstellt.

9) **„Venus und Amor"** (Verz. 118) steht mit **„Frühling"** (Verz. 125), aber auch mit **„Triton und Nereide"** (Verz. 250) und dies Bild wieder mit der **„Schlafenden Diana** (Verz. 271) in Zusammenhang. Diese Beispiele ließen sich vermehren.

10) Als Beispiel sei die **„Quellnymphe"** (Verz. 236) erwähnt, die von den **„Göttern Griechenlands"** (Verz. 109) herzuleiten ist.

In einigen Fällen läßt sich auch die umgekehrte Schaffensweise erkennen. Bei der Ausgestaltung einer Komposition greift der Künstler auf schon früher ausgeformte Bildthemen zurück, die er modifiziert als Bildmotive verwertet; vgl. **„Frühlings Erwachen"** (Verz. 304).

11) Z.B. **„Mariensage"** (Verz. 363), **„Venus Genitrix"** (Verz. 390), **„Triptychon"** (Verz. 408).

12) Siehe Heinrich Alfred Schmid: Böcklin und die alten Meister. In: H. A. Schmid: Gesammelte kunsthistorische Schriften, Leipzig-Straßburg-Zürich (1933), 260–273.

13) Siehe Arnold von Salis: Arnold Böcklin und die Antike. In: Basler Jahrbuch 1955, Basel o.J., 83–119.

14) Über die Kulturbeziehungen: Lavinia Mazzucchetti und Adelheid Lohner: Die Schweiz und Italien, Kulturbeziehungen aus zwei Jahrhunderten, Einsiedeln-Zürich-Köln 1941.

15) Die zahlreichen nicht gesicherten Zuschreibungen konnten hier nicht berücksichtigt werden; zu ihnen müssen nach wie vor auch die im Jahre 1924 in Amerika entdeckten italienischen Landschaften gerechnet werden, die heute alle wieder – bis auf das Bild in der Bremer Kunsthalle – verschollen sind.

16) Zum Portraitschaffen Boecklins siehe: Margot-Bryner-Bender: Arnold Böcklins Stellung zum Portrait, Basel 1952.

17) Heinrich Wölfflin: Der „klassische" Böcklin (Odysseus und Kalypso), 1936; wiederabgedruckt in: Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes, Basel 1941, S. 57–62.

18) Museum der bildenden Künste zu Leipzig; Verz. 60; Abb. Schmid IV, Text, S. 20.

19) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 125; Abb. Schmid IV, 7; – Das ausgeführte Bild: **„Frühling"**, Philadelphia, Museum of Art, John G. Johnson Collection; Verz. 125, Dieselbe Darstellung.

20) Siehe auch die sehr verwandte **„Waldlandschaft"** (1859), Ölskizze; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/Main; Verz. 110; Abb. Bildarchiv Foto Marburg, Archiv-Nr. 84 894.

21) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 152; Abb. „Pan" IV (1898), S. 33; – Verz. 153; Abb. „Pan" IV (1898), S. 5.

22) Vergleiche die sehr ähnliche Zeichnung **„Waldidyll mit Nymphe und Faun"** von Heinrich Dreber (National Galerie Berlin; Abb. Richard Schöne: Heinrich Dreber, Berlin 1940, Abb. 42).
Wie auch andere Kompositionen, die Boecklin in Anlehnung an Werke von Dreber geschaffen hat, zeigt auch dieser Entwurf Boecklins im Vergleich mit Drebers Zeichnung eine einfachere, klarere Ordnung, Boecklin läßt die motivbedingten Gegensätze formal stärker in Erscheinung treten.

23) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 160; Abb. Schmid I, 35, Schmid Bruckmann 21.

24) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunsthaus Zürich; Verz. 160; Abb. P. Seidel: Die Werke Arnold Böcklins in der Schackgalerie, (München) 1902, Text, S. 11.

25) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 182; Abb. Schmid III, 31, Schmid Bruckmann 26.

26) Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Brandverlust 1945; Verz. 182; Abb. Schmid II, 35, Schmid Bruckmann 27.

27) Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 109; Abb. Schmid Bruckmann 9.

28) Die Untermalung für **„Die Götter Griechenlands"** (1866); National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; erwähnt bei Verz. 182; Abb. P. O. Rave, Abb. 164.

29) Rudolf Schick: Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866. 1868. 1869 über Arnold Böcklin, Berlin 1901, S. 300–301 (10. März 1869).

30) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 182, Ähnliche Darstellung, Flüchtiger Entwurf dazu.

31) Die **Fassung vom Jahre 1875**; Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Bern; Verz. 253; Abb. Sammlung Schloß Rohoncz, Gemälde, Ausstellung Neue Pinakothek, München 1930, Tfl. 145, – Stiftung Sammlung Schloß Rohoncz, II. Teil, Abbildungen der Gemälde, Lugano-Castagnola 1937, Tfl. 293, – Kunstmuseum Bern, Aus der Sammlung, 1960, Tfl. 4.
Verwandter Vorwurf (um 1876); Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 253; Abb. Schmid III, 10, Schmid Bruckmann 50.
„Hochzeitsreise" (1878); National Galerie Berlin; Verz. 279; Abb. Schmid II, 25, Schmid Bruckmann 54.

32) In einem Brief an Frau von Guaita (abgedruckt im Jahrbuch der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung, 1948/49, S. 44) schreibt Boecklin u.a.: „Mögen Sie darin ausgesprochen finden, was ich darin hineinzulegen gesucht habe. Die junge Frau sieht in das kleine, abgeschlossene Tälchen, das nach dem See mit idyllischem Ufer ausmündet. Dies soll das Bild des Lebens sein, das sie wünscht, ein ruhiges Wandern am Arm des Geliebten, wenn auch nicht ohne Anstrengung, um dann in friedlicher Einsamkeit auszuruhen. Der Mann aber flötet lebenslustig in die Ferne hinaus, so weit sich der blaue Himmel wölbt. Die Gefährtin wird mitziehen – aber wohl immer mit dem Verlangen nach ihrem Paradies." – Dieser Brief bezieht sich auf die spätere Fassung in Berlin.
Eine vergleichbare Zuordnung von Landschaftscharakteren findet sich auf den frühen Bildnissen: **„Herr Holzach"** und **„Frau Holzach"**; Privatbesitz; Verz. 43b und c; Abb.Verst. Rudolf Lepke, Berlin 28. Januar 1931, Abb. Nr. 3 und 2.

33) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 288b bis d; Abb. Schmid V, 66. Die Reihenfolge der Entstehung hat H. A. Schmid im Katalog der Handzeichnungen (Schmid V, S. 24) nachgewiesen. Eine ähnliche Figurengruppe findet sich auf der Komposition **„Die Lebensinsel"** (1888); Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 357; Abb. Schmid III, 11, Ostini 101.

34) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 321; Abb. Schmid I, 19, Schmid Bruckmann 72.

35) Auf dem Bild **„Vita somnium breve"** (1888); (Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 353; Abb. Schmid Bruckmann 88) greift Boecklin das Motiv des formal und thematisch gegensätzlich behandelten Menschenpaares wieder auf. –
Als weitere thematisch vergleichbare Beispiele für ein besonders anschauliches Durchdringen von Form und Inhalt mögen die beiden Seitentafeln des **„Triptychons"** (1899) (Privatbesitz; Verz. 408; Abb. Schmid IV, 29) angeführt werden. Entsprechend der jeweils anderen Situation wählt Boecklin andere Bildordnungen. Die linke Tafel gibt das Paar im Raum getrennt. Die Verbindung zwischen den beiden Gestalten wird nicht allein durch die Blickbahnen, sondern vor allem durch die auf den Jüngling fluchtenden Geraden hergestellt. Auf der rechten Tafel mit dem Paar in der „Hütte" wird das Einssein wiederum nicht nur durch Kuß und Händedruck, sondern durch die vielfachen rahmenden Senkrechten und Waagerechten sinnfällig gemacht. Auf der linken Tafel das Taubenpaar, auf der rechten

Tafel der von der Umwelt abgeschlossene Bezirk des Gartens, das Haus, eine Bank, Wäschestücke und anderes ergänzen vom Gegenständlichen her die Kennzeichnung der jeweiligen Situation. Eine ähnliche Funktion hatte auch der auf den erst kürzlich entfernten und seither verschollenen Rahmen gemalte Schiller-Vers:

„Horch, der Hain erschallt von Liedern
Und die Quelle rieselt klar,
Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar."

36) Kupferstichkabinett Basel; Verz. 46; Abb. Schmid V, 4 oben.

37) Kunsthaus Zürich; Verz. 163a und 163b (im Verz. von 1902 sind die Maßangaben für beide Bilder vertauscht); Verz. 163a; Abb. Schmid IV, Text, S. 38; Verz. 163b; Abb. Schmid Bruckmann, Text, S. 29.
Entwürfe in einem Skizzenbuch; National Galerie Berlin; Inv. Nr. 119, S. 12–14 (Maße 205:280 mm); fehlen im Verzeichnis.

38) Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 109; Abb. Schmid Bruckmann 9.

39) Kunsthaus Zürich; Verz. 370; Abb. Schmid I, 2, Schmid Bruckmann 90.

40) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 288a; Abb. Schmid V, 58 rechts.

41) Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 388; Abb. Schmid IV, Text, S. 73, Schmid V, Text, S. 26, Schmid Bruckmann 93. – Die sicher zugehörigen **Vorstudien** im Kupferstichkabinett Basel, alle: Schmid V, 75, 76 und Text S. 26/27; dort auch die **Vorarbeiten** zu einer verschollenen Umgestaltung aus den Jahren 1895/96:
1. Entwurf; Kupferstichkabinett Basel; fehlt im Verz.; Abb. Schmid V, Text S. 26.
2. Farbskizze; Staatliche Kunstsammlungen Weimar; Verz. 388, Entwurf in Tempera; Abb. Schmid V, Text S. 27.
3. Entwurf; National Galerie Berlin; Verz. 388; Abb. Schmid V, 76 oben.

42) Der nächstverwandte Umriß der Gruppe von **„Ruggiero und Angelica"** – (nach ungedruckten Aufzeichnungen von H. A. Schmid im Kupferstichkabinett Basel, eher 1881 als 1879 wie im Verz. angegeben); Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf, seit Oktober 1945 verschollen; Verz. 285; Abb. Schmid III, 24, Ostini 64 – ist auf dem Düsseldorfer Bild wohl doch nur als ironische Interpretation des kontrastreichen Bildthemas zu verstehen. Zu dieser Deutung gibt die ganze Themaauffassung Anlaß; siehe z.B. den Drachenkopf unten links.

43) Privatbesitz; Verz. 303; Abb. Schmid Bruckmann, Text S. 46.

44) siehe H. A. Schmid: Böcklin und Jakob Burckhardt. In: Öffentliche Kunst-Sammlung Basel, Jahres-Bericht 1927, N. F. XXIV, Basel 1928, S. 23–39.

45) Vorstufen und Vorarbeiten zu figürlichen Kompositionen lassen erkennen, daß Boecklin immer wieder durch Veränderungen der Haltungen und Gebärden zu einer flächenbetonten, bildparallelen Darstellung gelangt; z.B.:
„Flora" (1868–70) (Fresko im Treppenhaus des Museums für Natur- und Völkerkunde in Basel; Verz. 187b; Abb. Schmid I, 34, Schmid Bruckmann 29),
„Die Nacht" (1870) (1902 bei E. Schulte, Berlin; Verz. 197, weitere Fassung; Abb. Verst. J. M. Heberle [H. Lempertz Söhne], Köln 5. Juni 1899, Abb. Nr. 3),
„Flora, Blumen streuend", (Karton vor (?) dem Tempera-Bild von 1875 entstanden) (1902 bei E. Lippert, Magdeburg; Verz. 260, Ähnliche Darstellung; Abb. Schmid IV, Text S. 58),
„Entwurf" zu dem Tempera-Bild von 1875 (National Galerie Berlin; Skizzenbuch, Inv. Nr. 120, S. 7 [Maße: 200:115 mm]; fehlt im Verzeichnis),

„Flora, Blumen streuend" (1875) (Privatbesitz; Verz. 260; Abb. Schmid I, 20, Schmid Bruckmann 48).
Vgl. auch die „Venus-Anadyomene"-Darstellungen:
„Magna Mater" (1868–70) (Fresko im Treppenhaus des Museums für Natur- und Völkerkunde in Basel; Verz. 187a; Abb. Schmid II, 36, Schmid Bruckmann 28),
„Die Geburt der Venus" (1869) (Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 190; Abb. Schmid IV, Text S. 41, Schmid Bruckmann 30),
„Venus Anadyomene" (1873) (Privatbesitz; Verz. 226, [Holz, 59:46 cm]; Abb. Schmid I, 29, Schmid Bruckmann 38),
„Farbskizze" zu Verz. 226 (Stiftung Heylshof, Worms; fehlt im Verz., [Leinwand, 57:34 cm]; Abb. Schmid V, Text S. 20).

46) Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Verz. 76; Abb. Schmid III, 38, Ostini 7.

47) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 80.

48) Muzeum Pomorskie Gdańsk (Danzig), seit 1945 verschollen; Verz. 88; Abb. Verst. Lempertz, Köln 23.–24. 10. 1940, Tafel 15 (Nr. 27), – Willy Drost, Die Danziger Gemäldegalerie, Neuerwerbungen, Danzig 1943, 34.

49) Das Bild **„Zwei fischende Pane"** (1873) (Privatbesitz; Verz. 231; Abb. Schmid II, 26) kann wegen der gleichzeitigen Darstellung von Landwesen und einer Wassernixe, (was sonst bei Boecklin nicht zu finden), als nicht gerade typisch beiseite gelassen werden.

50) Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 271; Abb. Schmid II, 18. **Entwurf dazu;** Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 271; Abb. Schmid V, 64.

51) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 250; Abb. Schmid I, 27, Schmid Bruckmann 46.

52) Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 235, 2. Version (zur Datierung siehe S. 72 Anmerkung 70); Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, I, S. 212 (Nr. 173).

53) Privatbesitz, Osaka; Verz. 329; Abb. Schmid I, 14, Schmid Bruckmann 74.

54) Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 236; Abb. Schmid III, 25, Schmid Bruckmann 44.

55) **„Frühlingsreigen"** (1869); Verz. 182; Abb. Schmid II, 35, Schmid Bruckmann 27.

56) Privatbesitz; Verz. 401, dritte Fassung; Abb. Schmid III, 3.

57) Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebuchblätter, Herausgeber S. D. Gallwitz, Berlin o.J., 12. Auflage, S. 143.

58) Museum der Bildenden Künste, Budapest; Verz. 287; Abb. Schmid I, 28, Schmid Bruckmann 56.
Eine frühere Fassung; 1902 Freiherr M. von Heyl, Darmstadt; Verz. 287, frühere Fassung; Abb. Schmid IV, Text S. 61.

59) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 84 Wiederholung; Abb. Schmid IV, 2, Schmid Bruckmann 6.
Die frühere Fassung von 1855/56; Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 84; Abb. Deutsche und Schweizer Maler des XIX. Jahrhunderts aus der Sammlung Oskar Reinhart, Kunsthalle Basel 1932, Tafel 9 (Nr. 107) und: R. Seiffert-Wattenberg: Aus der Sammlung Oskar Reinhart, 1935, Kunstverein Hannover, S. 113.

60) Eine spätere Umwandlung des **„Pan im Schilf"** stellte die **„Idylle"** (1875) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 255; Abb. Schmid IV, Text S. 57, Ostini 53) dar, für die Bildideen der früheren Kompositionen:

„**Verlassene Venus**“ (1864) (Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 155; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 43 (Nr. 146) und eine frühere Fassung:
„**Verlassene Venus**“ (H. A. Schmid: 1850–57) (Öffentliche Kunstsammlung Basel; fehlt im Verzeichnis; Abb. Verst. H. Helbing, München 14. 11. 1931, Tafel 12 (Nr. 14) und H. Helbing, München 30. 8. 1932, Tafel 8 (Nr. 13)
verwertet wurden.

61) Auf den Bildern:
„**Waldlandschaft**“ (1859) (Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main; Verz. 110, Ölskizze) und
„**Frühling**“ (1862) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 125; Abb. Schmid IV, 7),
„**Frühling**“ (Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection; Verz. 125, Dieselbe Darstellung) ist dem flötenden Faun oder Jüngling eine lauschende weibliche Gestalt zugeordnet.
Auch auf den Kompositionen
„**Faun, einer Amsel zupfeifend**“ (um 1863) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 141; Abb. Gemälde neuerer Meister aus der Neuen Pinakothek und Neuen Staatsgalerie zu München; Amtliche Ausgabe 1948, S. 71) und
„**Faun, einer Amsel zupfeifend**“ (um 1864/65) (Landesmuseum Hannover; Verz. 141, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 5, Schmid Bruckmann 1919, 17) gibt Boecklin ein zuhörendes Wesen: eine Amsel.

62) Die Herleitung der Komposition auch von der „**Klage des Hirten**“ (1866) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 160; Abb. Schmid I, 35, Schmid Bruckmann 21) wird hier besonders deutlich.

63) Vergleiche auch die Frösche auf dem „**Pan im Schilf**“ (Verz. 84).

64) Ihre Geste erinnert an diejenige der „**Flora**“ (1875) (Museum der bildenden Künste Leipzig; Verz. 256; Abb. Schmid II, 20).

65) Privatbesitz; Verz. 401c, Dritte Fassung; Abb. Schmid III, 3. –
„**Pan und Dryaden**“ Erste Fassung; **linke Hälfte**; Privatbesitz; Verz. 401a; Abb. Verst. Hans W. Lange, Berlin (Wien) 5.–7. 10. 1943, Tafel 23 (Nr. 91).
Ein Stück der rechten Hälfte; Privatbesitz; Verz. 401a. –
„**Pan und Dryaden**“; Privatbesitz; Verz. 401b, Zweite Fassung; Abb. Katalog: Kunstsammler an Rhein und Ruhr, Malerei 1900–1959, 16. 10. bis 22. 11. 1959, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, Nr. 1.

66) Folkwang-Museum Essen; Verz. 410, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 26, Schmid Bruckmann 96.
„**Flötender Pan**, umringt von sieben tanzenden nackten Kindern“ (Frühjahr 1898 in Arbeit, 1900 nicht ganz vollendet) (Privatbesitz; Verz. 410).
Der Katalog der Boecklin-Ausstellung in der National Galerie Berlin vom Jahre 1927 führt unter der Nr. 189 das Essener Bild auf mit dem Vermerk: „seit 1884 in Arbeit“; diese Datierung stützt sich auf unveröffentlichte Manuskripte von Rudolf Schick im Besitz von Wolfgang Gurlitt, München.

67) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 250; Abb. Schmid I, 27, Schmid Bruckmann 46.

68) Die gelagerte weibliche Aktfigur ist bei Boecklin vorbereitet durch:
„**Venus und Amor**“ (1860) (Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 118; Abb. Schmid I, 39, Schmid Bruckmann 12), oder auch in den davon abzuleitenden Kompositionen wie: „**Frühling**“ (1862) in Basel und Philadelphia; Verz. 125.

69) Noch deutlicher wird das auf dem Bild **„Venus Anadyomene"** (1873) (Privatbesitz; Verz. 226; Abb. Schmid I, 29, Schmid Bruckmann 38), wo das Schleiergewand der Göttin sich direkt aus dem schäumenden Meerwasser entwickelt.

70) **„Entwurf"** zu der Komposition; (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 250, Entwurf; Abb. Schmid V, 54) und
„Naturstudie" zu dem Kopfe des Triton (National Galerie Berlin; Verz. 250, Naturstudie; Abb. Schmid V, 55).

71) **„Triton und Nereide"** (1873/74) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 235; Abb. Schmid III, 27, Schmid Bruckmann 45).
„Triton und Nereide" (Farbskizze) (1902 bei B. Lippert, Magdeburg; Verz. 235, Farbskizze; Abb. P. Seidel; Die Werke Arnold Böcklins in der Schackgalerie, (München) o.J., Text S. 14 und
Verst. Hans W. Lange, Berlin 16. 4. 1943, Tafel 20 [Nr. 119]).

72) Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 235; **„Zweite Version"**; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, I, S. 212 (Nr. 173); im Verzeichnis von 1902 ebenso wie in der Veröffentlichung aus dem Jahre 1922 von H. A. Schmid irrtümlich als Skizze (von 1877) zu der Zweiten Version von 1875 bezeichnet; zur Datierung siehe: Böcklin-Memoiren, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1910, S. 276/77; Briefentwurf Boecklins vom 25. 8. 1877.

73) Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 302; Abb. Schmid I, 26, Schmid Bruckmann 57.
Eine Bildbeschreibung bei Gottfried Keller: Ein bescheidenes Kunstreischen, 1882. Wiederabgedruckt: Gottfried Keller, sämtliche Werke, Bd. 22, Bern 1948, S. 290 bis 304. – Zur Entstehung des Bildes: Neben meiner Kunst, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1909, S. 60–64.

74) Kunsthistorisches Museum Wien; Verz. 350 (Holz 167:224 cm); Abb. Schmid III, 12, Schmid Bruckmann 81.

75) Privatbesitz; Verz. 251; Abb. Adrien Bovy, La Peinture Suisse de 1600–1900, Basel 1948, S. 190, Nr. 85 (dort falscher Besitzvermerk und falscher Titel);
„Entwurf" (Privatbesitz; Verz. 251, Entwurf dazu; Abb. Schmid IV, 16).

76) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 324; Abb. Schmid II, 15, Schmid Bruckmann 70.

77) Hanns Floerke berichtet in: Böcklin und das Wesen der Kunst, München 1927, 59–60, daß Boecklin beim Anblick einer Photographie nach dem Gemälde gesagt habe: „Ach, da hab' ich was vergessen, der Kerl zwischen den beiden (im Vordergrund) sollte Wasser speien!"

78) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 345; Abb. Schmid I, 12, Schmid Bruckmann 80.

79) Privatbesitz Verz. 326; Abb. Schmid III, 14, Ostini 84.

80) Kunstmuseum Bern; Verz. 348; Abb. Schmid II, 11, Schmid Bruckmann 82.

81) **„Die Meeresbrandung"** (1879) (National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 286; Abb. Schmid I, 30, Schmid Bruckmann 55).
„Die Entstehung des Wassers" (Kunsthaus Zürich; Verz. 286, Frühere Fassung; Abb. Kunsthaus Zürich, Bilder, Zürich [1936] Tafel 75.
„Triton" (1879) (Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 293; Abb. Verst. H. Helbing, München 27. 3. 1926, Tfl. 1a [Nr. 8]).
„Triton" (um 1884?) (Privatbesitz, 1945 verbrannt?; Verz. 293, Ähnliche Darstellung; Abb. Schmid III, 17).

82) Die Frage nach Boecklins Darstellungen christlich-religiöser Themen (siehe J. Manskopf: Böcklins Kunst und die Religion, München 1905; kritischer: H. Beenken: Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, vor allem Seite 272) soll in diesem Zusammenhang nicht weiter erörtert werden.

83) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 177; Abb. Schmid I, 33, Schmid Bruckmann 22.
Als Vorarbeiten kommen noch hinzu die im Verzeichnis erwähnten **Studien** (Abb. Schmid V, 34 und S. 18) und die bei Schmid V, 33 zusammengestellten **Skizzenbuchblätter** im Kupferstichkabinett Basel, die im Verzeichnis fehlen; hierher gehören auch **Blätter** aus einem Skizzenbuch; National Galerie Berlin, Inventar-Nr. 119, S. 19–21; fehlen im Verzeichnis. (Maße: 205:280 mm).

84) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 227; Abb. Schmid II, 28, Schmid Bruckmann 41.
Die zugehörigen **Entwürfe** im Hessischen Landesmuseum Darmstadt; Verz. 227; Abb. Schmid V, 50 oben und Schmid V, 51 unten.
Eine Farbskizze (Verbleib unbekannt); fehlt im Verzeichnis; Abb. Schmid V, Text S. 21.
Eine Bildbeschreibung des verschollenen Werkes von Stefan George in: Tage und Taten, 17. Bd. der Gesamtausgabe der Werke, endgültige Fassung, Berlin 1933, S. 49.

85) Siehe R. Schick: Boecklin Tagebuch, S. 281 (8. Februar 1869).

86) Zu den zahlreichen von dieser Komposition herzuleitenden Magdalenen-Darstellungen bei Boecklin sowie zu den Umwandlungen der großen **„Kreuzabnahme"** von 1876 in die beiden Fassungen der **„Pietà"** von 1877, es handelt sich dabei immer um Brustbilder, siehe S. 53, Anmerkung 206 (S. 84).

87) Vergleiche die Gruppe im Vordergrund auf der Komposition **„Die Pest"** (1898) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 407; Abb. Schmid IV, 28, Ostini 116).

88) Die Ausdruckskraft der Hände sehr ähnlich auch auf dem Bild **„Triton und Nereide"** (1875) (National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 250; Abb. Schmid I, 27, Schmid Bruckmann 46).

89) Boecklins Brief vom 17. August 1877 an M. Jordan, abgedruckt bei H. von Tschudi: Die Werke Arnold Böcklins in der National Galerie München 1901; wiederabgedruckt in: H. von Tschudis Gesammelten Schriften zur neueren Kunst, München 1912, S. 134–162.

90) National Galerie Berlin; Verz. 265; Abb. Schmid II, 4, Schmid Bruckmann 51.
Entwurf dazu (National Galerie Berlin; Verz. 265, Entwurf; Abb. Schmid IV, Text S. 60, Schmid V, 51 oben). Im Katalog der Berliner Boecklin-Ausstellung von 1927 ist das Bild unter der Nr. 149 aufgeführt, mit dem Vermerk: „Schick, Manuskript: 1873 in Arbeit"; dort auch die zutreffende Bezeichnung „Beweinung unter dem Kreuz".

91) Ludwig Justi: Arnold Böcklin, ein Führer zur Boecklin-Sammlung der National Galerie, Berlin 1921, Sonderdruck aus dem „Führer durch die National Galerie, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert"; 2. vermehrte Auflage, Berlin 1927. – Siehe auch P. O. Rave, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Berlin o.J., S. 24 und S. 322 (Nr. 171).

92) Vergleiche: „Der hl. Bartholomäus", Vorderseite eines Altarflügels von Konrad Witz, Öffentliche Kunstsammlung Basel; Inv. Nr. 642.

93) Fehlen im Verzeichnis; Inventar-Nr. 120, S. 13, 14, 17, 19 und 20 (?) (Maße: 200:115 mm).

94) Schick, Manuskript: 1873 in Arbeit.

95) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 363; Abb. Schmid II, 6/7, Schmid Bruckmann 91.

96) National Galerie Berlin; Verz. 363, Entwurf zu der Kreuzabnahme; Abb. Schmid V, 69.

97) Kupferstich-Kabinett Basel; fehlt im Verzeichnis; Abb. Schmid V, 70.

98) Privatbesitz; Verz. 363; Abb. Schmid V, Text S. 25.

99) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 223; Abb. Schmid IV, Text S. 51, Schmid Bruckmann 39.
Vorstudien:
1. Farbskizze (1871) (Privatbesitz; Verz. 223a; Abb. H. A. Schmid: Arnold Böcklin, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kleiner Führer Nr. 1, (Basel) 1922, Abb. (5).
2. Farbskizze (1871) (1902 bei L. von Bürkel, München; Verz. 223b; Abb. Schmid V, Text S. 21 links).
Unvollendetes Bild (1871) (Privatbesitz; Verz. 223c; Abb. Schmid V, Text S. 21 rechts).
Flüchtige Skizze zu dieser Version (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verzeichnis 223c; Abb. Schmid V, 50 unten).
„Kentaurenkampf" (1878) (Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 280; Abb. Schmid II, 27, Schmid Bruckmann 40).

100) Boecklin machte Arnold von Salis vor der 1. Farbskizze auf die Steigerung aufmerksam: „Das Drohende (links stürmt über einen Hügel herauf ein Kentauer mit geschwungener Keule), der Kampf selbst (in der Mitte rauft ein Fußgänger mit einem Kentauer), der Erfolg (rechts wälzen sich am Boden ein Kentauer und ein Fußgänger)." – Arnold von Salis: Erinnerungen an Böcklin nach Tagebuchnotizen eines Studenten. In: Basler Jahrbuch 1902, Basel o.J. S. 17 (29. Januar 1871).

101) Siehe Böcklin-Memoiren, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1910, S. 272 bis 274 (Briefe J. C. Schoens an Boecklin).

102) Wie eine Reminiszenz jedoch wirkt die schon 1884 einmal ausgestellte, aber erst 1898 signierte Komposition: **„Deianira und Nessus"**; (Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 402; Abb. Schmid III, 18).

103) Staatliche Kunstsammlung Dresden; Verz 399; Abb. Schmid III, 2 (Reproduktion vor der Signierung und Datierung durch den Künstler).

104) Eine ähnliche Stadtdarstellung findet sich auch auf dem **„Gotenzug"** (1881); Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 308; Abb. Schmid II, 13, Schmid Bruckmann 66.

105) Eine Variante der Apokalyptischen Reiter in der Nachfolge von Dürers und Cornelius' Kompositionen.

106) Sie können als Phantasiegebilde aufgefaßt werden, die in die Rauchwolken hineininterpretiert worden sind; vergleiche auch **„Pan erschreckt einen Hirten"** (1860) (Verz. 116) oder **„Prometheus"** (1882) (Verz. 317).

107) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunsthaus Zürich; Verz. 399, 2. Fassung; Abb. Schmid IV, 25, Schmid Bruckmann 95.

108) Vielleicht hängt mit der stärkeren Sonderung der Figuren auch die Wiederaufnahme eines Bildgedankens zusammen, zu dem sich Vorarbeiten aus dem Jahre 1876 erhalten haben:
„Die Pest" (1898 begonnen) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 407; Abb. Schmid IV, 28, Ostini 116.

Die Vorarbeiten im Kupferstichkabinett Basel und Hessischen Landesmuseum Darmstadt zur **„Cholera"** (Verz. 268a; Abb. Schmid V, Text S. 23. – Verz. 268b–f; Abb. Schmid V, 59–63).
Als weitere thematisch verwandte Vorstufen seien die Kompositionen erwähnt:
„Der Ritt des Todes" (1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 203; Abb. Schmid I, 32, Schmid Bruckmann 33).
Skizze dazu (1870) (Privatbesitz; Verz. 203, Skizze; Abb. Schmid IV, Text S. 55).
„Mondscheinlandschaft mit Ruine" (1849) (Privatbesitz; Verz. 40; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 37 [Nr. 133]).

109) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunsthaus Zürich; Verz. 399, Farbskizze zur 2. Fassung.

110) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunsthaus Zürich; fehlt im Verzeichnis; Abb. Schmid V, 77.

111) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 278; Abb. Schmid I, 16, Schmid Bruckmann 53.
Farbskizze dazu (1877) Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 278, Farbskizze; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 41 [Nr. 142]).

112) Vergleichbar strukturiertes Felsgestein findet sich im Hintergrund der Kompositionen:
„Schlafende Diana" (1877) (Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 271; Abb. Schmid II, 18) und
„Toteninsel" (1880) (Metropolitan Museum, New York; Verz. 300b; Abb. Schmid II, 19, Schmid Bruckmann 58).

113) Ein Dreier-Rhythmus kann für die ganze Komposition als bestimmend angesehen werden: dargestellt sind *Wasser, Erde, Luft* und *Menschen, Fabelwesen, Tiere;* die Pappeln am Ufer können zu Dreier-Gruppen, die miteinander in Verbindung stehen, geordnet werden; rechts oben sind drei verschiedene Baumarten wiedergegeben; die sechs Gestalten im Hintergrund links lassen sich als drei Zweier-Gruppen auffassen.

114) Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 109; Abb. Schmid Bruckmann 9. –
„Die Götter Griechenlands" (1866) (National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; erwähnt im Verzeichnis unter Nr. 182; Abb. P. O. Rave, Abb. 164).

115) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 182; Abb. Schmid III, 31, Schmid Bruckmann 26.

116) Siehe auch **„Triton, eine Najade auf dem Rückend tragend"** (1875) (Privatbesitz; Verz. 251, Entwurf dazu; Abb. Schmid IV, 16).

117) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 357; Abb. Schmid III, 11, Ostini 101.

118) Zwischen diesen und den Nixen rechts ist eine weitere Figur wieder getilgt. Den Durchblick ins Helle rechts neben den Nixen fügte der Künstler nachträglich durch Übermalung des Felsens hinzu.

119) Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 328; Abb. Schmid III, 15.

120) **„Villa am Meer"** (1864) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 154; Erste Version; Abb. Schmid IV, Text S. 36, Schmid Bruckmann 15).
Zweite Version (1864/65) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 154, Zweite Version; Abb. Schmid I, 38, Schmid Bruckmann 16).
Dritte Version (1871/74) (Städelsches Kunstinstitut Frankfurt/Main; Verz. 154, Dritte Version; Abb. Katalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts

in Frankfurt a. Main, bearbeitet von Heinrich Weizsäcker, II. Abteilung, Frankfurt a. Main 1903, zwischen S. 6 und 7 (Nr. 530) und Bildarchiv Foto Marburg, Archivnummer 84054). Die Datierung 1871/74 wird von H. A. Schmid im Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1920, Neue Folge XVII, S. 24 nicht bestätigt. Der Verfasser gibt jedoch keinen anderen Hinweis. Die Leinwand trägt auf der Rückseite den Aufdruck: „Malerei- und Farbenfabrik Richard Wurm München", was eine Entstehung während des Münchener Aufenthalts (1871/74) nahelegt, ohne jedoch eine andere Entstehungszeit ausschließen zu können. Das in der Farbgebung nächst verwandte Bild **„Astolf reitet mit dem Haupt Orills davon"** (Privatbesitz; Verz. 234; Abb. Schmid IV, Text S. 52) ist nicht datiert, wird von H. A. Schmid aber um 1873 angesetzt. Die leicht verwischten Konturen, die lockere Malweise finden sich ähnlich auch auf Kompositionen aus dem Anfang der 70er Jahre: **„Gang nach Emmaus"** (Wiederholung von 1870) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 183, Wiederholungen c; Abb. Schmid I, 37), **„Bergschloß"** (1871) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Aargauer Kunsthaus Aarau; Verz. 209; Abb. Schmid IV, 11, Schmid Bruckmann 34), **„Heiliger Hain"** (1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 211; Abb. Schmid III, 28), **„Altrömische Maifeier"** (1872) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 212; Abb. Schmid Bruckmann 36). – Zur Ergänzung möge auch noch an die Tagebuch-Notiz von Arnold von Salis vom 3. März 1871 erinnert werden. Boecklin sagte im Gespräch mit Arnold von Salis u.a.: „Nur ein Bild, das ich seinerzeit gemalt, sähe ich gerne wieder, hier ist die Photographie davon: Die Villa am Meer (mit der Frauengestalt in Trauer). – Daran habe ich immer wieder Freude." Zitiert nach Arnold von Salis: Erinnerungen an Arnold Böcklin nach Tagebuchnotizen eines Studenten, Basler Jahrbuch 1902, Basel o.J., S. 3–23.

Vierte Version (um 1877) (Staatsgalerie Stuttgart; Verz. 154, Vierte Version; Abb. Schmid Bruckmann, Text S. 40).

Fünfte Version (wohl 1878) (Privatbesitz Winterthur; Verz. 154, Fünfte Version; Abb. Schmid II, 31).

Ähnliche Darstellung, „Ruine einer Villa am Meer" (1878/80) (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 154, Ähnliche Darstellung; Abb. Schmid Bruckmann, Text S. 41).

121) Boecklin nähert sich mit dieser Komposition, wie auch schon früher mit der **„Landschaft mit Burgruine"** (1847) (National Galerie Berlin; Verz. 26; Abb. Schmid IV, Text S. 13, Ostini 2) der Malkunst Caspar David Friedrichs, die er durch Carl Friedrich Lessing in Düsseldorf hat kennenlernen können.

122) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; fehlt im Verzeichnis; vielleicht identisch mit der von Adolf Friedrich Graf von Schack (in seinem Buch: Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1894, 7. Auflage, S. 150) erwähnten Skizze.

123) Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 111; Abb. Schmid III, 36, Schmid IV, Text S. 29, Schmid Bruckmann 11.

124) Zu R. Schick äußerte Boecklin später (Böcklin-Tagebuch 1901, S. 89), er habe Mühe gehabt, die Figuren in das richtige Verhältnis zu bringen, daß das Interesse an ihnen, nicht das Interesse an der Landschaft überwog, sondern sich nur als düsteres Mitklingen durch die Stimmung der Landschaft zog.

125) Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf; fehlt im Verzeichnis.

126) Vergleiche auch die beiden Fassungen der „Toteninsel" (1880) (Metropolitan Museum, New York; Verz. 300b; Abb. Schmid II, 19) und: Dritte Fassung (1883) (Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verzeichnis 300c; Abb. Schmid IV, 22, Schmid Bruckmann 59).

127) Diese Angleichung ist noch stärker auf dem Bild **„Burgruine an einer steilen Felsküste"** (1895) (1902 bei G. Henneberg, Zürich; Verz. 389; Abb. Schmid IV, Text S. 71).

128) Siehe auch **„Kreuzabnahme"** (1876) (National Galerie Berlin; Verz. 265; Abb. Schmid II, 4, Schmid Bruckmann 51).

129) Eine ähnliche Funktion hat vor allem auf den letzten Fassungen der Komposition **„Villa am Meer"** der bogenförmige Gesamtumriß des Baumwerks links im Bild.

130) **„Ruine am Meer"** (1880) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Aargauer Kunsthaus Aarau; Verz. 305; Abb. Schmid III, 20).
„Ruine am Meer", Tuschzeichnung 11. 10. 1880 (1902 bei Franz von Defregger, München; Verz. 305, Tuschzeichnung; Abb. Schmid V, 67 unten, Schmid Bruckmann, Text S. 43).
Erste Wiederholung (angeblich 1881) (1902 bei E. Meiner, Leipzig; Verz. 305, Erste Wiederholung; Abb. Versteigerung L. Spick, Berlin 1.–2. 3. 1951, Tafel 15 [Nr. 124]).
Zweite Wiederholung; (angeblich 1883) (Privatbesitz; Verz. 305, Zweite Wiederholung; Abb. Schmid I, 13, Schmid Bruckmann 68).
Diese Reihenfolge im Verzeichnis von 1902 hat H. A. Schmid in seinem Manuskript (Kupferstichkabinett-Basel) korrigiert: die **Erste Wiederholung,** angeblich (!) 1881 **ist** wohl doch **die letzte,** fester gefügte Fassung des Bildthemas, **voran** ging die **Zweite Wiederholung,** angeblich (!) 1883. – Im folgenden in der korrigierten Reihenfolge zitiert.

131) Siehe auch: **„Ruine einer Villa am Meer"** (1878/80) (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 154, Ähnliche Darstellung; Abb. Schmid Bruckmann Text. S. 41).

132) Bei der **„Burgruine mit zwei kreisenden Adlern"** (1886) (Privatbesitz; Verz. 344; Abb. Schmid II, 3, Schmid Bruckmann 78) verzichtet Boecklin auf die Zypressen. Das fahl beleuchtete grau-grüne Mauerwerk im Vordergrund erscheint mit den aufragenden Zypressen auf den anderen Kompositionen mit Ruinen-Darstellungen formverwandt.

133) 1902 bei G. Henneberg, Zürich; Verz. 389; Abb. Schmid IV, Text S. 71. - **Farbskizze dazu** (1894) (1902 bei Dr. M. Söhle, Hamburg; Verz. 389, Farbskizze dazu; Abb. Versteigerung E. A. Fleischmann, München 29.–30. 10. 1907; Abb. Tafel 9 [Nr. 14]).

134) Privatbesitz; Verz. 404; Abb. Schmid IV, Text S. 74. – Entwurf dazu (1898) (Privatbesitz; Verz. 404, Entwurf dazu).

135) Das gilt nicht nur für Formales, sondern auch für die Charakterisierung der dargestellten Lebewesen, z.B. **„Das Spiel der Najaden"** (1886) (Verz. 345) oder auch **„Pan und Dryaden"** (1897) (Verz. 401, Dritte Fassung). Hierher gehört auch das Bild in Essen **„Flötender Pan,** umringt von sieben tanzenden nackten Kindern" (1900, nicht ganz vollendet) (Verz. 410, Wiederholung), auf dem in Form einer Bewegungskette das Schreitmotiv abgewandelt wird. –
(Diese Art der Gestaltung ist vielleicht der Arbeitsweise von Richard Strauß vergleichbar, über die der Komponist sich zu Stefan Zweig äußerte: „Mir fallen keine langen Melodien ein, wie dem Mozart. Ich bringe es immer nur zu kurzen Themen.

Aber was ich verstehe, ist dann so ein Thema zu wenden, zu paraphrasieren, aus ihm alles herauszuholen, was drinnen steckt, . . .". Zitiert nach Stefan Zweig: Die Welt von Gestern, 1944, (Berlin) 1955, S. 336.)

136) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 183b; Abb. Schmid IV, Text S. 43, Schmid Bruckmann 25.
Entwurf zu dem Fresko; (Verz. 183i).
„Italienische Villa im Frühling" (um 1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 183, Wiederholungen a; Abb. Schmid II, 32).
„Italienische Villa im Frühling" (um 1880) (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 183, Wiederholungen b; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 53 [Nr. 172]).
Kleiner Entwurf (1902 bei P. Bruckmann, S. Domenico bei Florenz; Verz. 183, Wiederholungen b, Kleiner Entwurf dazu; Abb. Velhagen & Klasings Monatshefte 8 [1893/94] 2. Bd., S. 34 oben).

137) Siehe auch die Umgestaltungen der Komposition **„Die Götter Griechenlands"** (1859) (Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 109; Abb. Schmid Bruckmann 9), bei denen Boecklin die Bildmotive aussondert, die durch den Auftrag bedingt waren.

138) Die Farbskizze **„Villa am Meer"** (1892) (Privatbesitz; Verz. 379; Abb. Schmid IV, Text S. 68) – laut freundlicher Mitteilung von Herrn Prof. Dr. T. Dohrn, Köln, befand sich früher im Besitz von A. Dohrn, Neapel, eine der Farbskizze verwandte, aber nicht mit ihr identische Version des Bildthemas; vielleicht das ausgeführte Gemälde? – steht in der Nachfolge der Darmstädter **„Italienischen Villa im Frühling"** (Verz. 183, Wiederholungen b), ist aber wohl auch Idealbild eines von Boecklin zeitweilig geplanten Villenbaus auf einer Mittelmeerinsel. Vergleiche: Böcklin-Memoiren, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1910, S. 314.

139) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 183c; Abb. Schmid IV, Text S. 43, Schmid Bruckmann 24.
Entwurf dazu (?) (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 183h; Abb. Schmid V, 41, Schmid Bruckmann, Text S. 32).
„Gang nach Emmaus" (1870) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 183, Wiederholungen c; Abb. Schmid I, 37).

140) Diese Baumgruppe kann über die Herleitung der Komposition Auskunft geben:
Das auch auf datierten Zeichnungen von 1851 z.B. **„Landschaft"** (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kupferstichkabinett Basel; Verz. 61; Abb. Repertorium für Kunstwissenschaft 47 [1926], S. 203) nachzuweisende Bildmotiv der bedeutenden großen Baumgruppe ist auf der
„Idealen Landschaft" (1851) (Privatbesitz; Verz. 56; Abb. Repertorium für Kunstwissenschaft 47 [1926], S. 200) – dort auch mit Architektur – und auf der
„Heroischen Landschaft" (1851/52) (1902 bei P. Heyse, München; Verz. 59, Dieselbe Darstellung; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 37 [Nr. 136]) (Das Bild im Stadtmuseum Bautzen [seit 1945 verschollen] – Verz. 59, „Heroische Landschaft"; Abb. Schmid Bruckmann 2 – ist wohl doch nur eine nicht eigenhändige, alte Kopie.) zu einem eigenen Bildthema ausgestaltet worden. Verwandt ist ebenfalls die nur skizzenhafte
„Tiberlandschaft" (1852/53) (Museum der Bildenden Künste zu Leipzig; Verz. 90; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 42 [Nr. 144]).
Boecklin verwertet das Bildmotiv erneut um 1860:
„Römische Landschaft" (National Galerie Berlin; Verz. 140, Ähnliche Darstellung;

Abb. Staatliche Museen zu Berlin, National Galerie, Gemälde und Bildwerke vom Klassizismus bis Impressionismus [Berlin] 1956, Abb. 14).
Neu ist die Zusammenstellung mit einer unwirtlichen Berglandschaft, in der sich ein Hirt mit seiner Herde fortbewegt. Die spätere Fassung der **„Römischen Landschaft"** (1863) (Kunsthalle Hamburg; Verz. 140; Abb. Schmid III, 35), sondert die Baum- und Strauchgruppen, vergrößert die dargestellte Architektur und kommt auf diese Weise dem **„Gang nach Emmaus"** (1868) am nächsten.

141) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Aargauer Kunsthaus Aarau; Verz. 209; Abb. Schmid IV, 11, Schmid Bruckmann 34.

142) Kunstmuseum Luzern; Verz. 225; Abb. Schmid IV, 13, Schmid Bruckmann 42.

143) Muzeum Śląskie, Wrocław (Breslau), seit 1945 verschollen; Verz. 219; Abb. Schmid I, 22, Schmid Bruckmann 35.

144) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 308; Abb. Schmid II, 13, Schmid Bruckmann 66.

145) Privatbesitz; heute fast ganz zerstört; Verz. 107e; Abb. Schmid IV, Text S. 29, Ostini 13.

146) Treuhandverwaltung von Kulturgut München; Verz. 111; Abb. Schmid III, 36, Schmid Bruckmann 11.

147) **„Überfall von Seeräubern"** (1872) (Muzeum Śląskie, Wrocław [Breslau], seit 1945 verschollen; Verz. 219; Abb. Schmid I, 22, Schmid Bruckmann 35).

148) Wie H. A. Schmid anhand der Darmstädter Entwürfe (Verz. 219, Entwurf dazu; Verz. 219, Zweiter Entwurf; Abb. Schmid V, 46) nachweisen konnte; – hinzu kommen noch Blätter aus einem Skizzenbuch in der National Galerie Berlin; Inventar-Nr. 119, S. 38–40 und 44; fehlen im Verzeichnis (Maße 205:280 mm).

149) Sie findet sich auch auf dem ähnlich gestimmten **„Ritt des Todes"** (1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 203; Abb. Schmid I, 32, Schmid Bruckmann 33). Zur Komposition und Farbgebung siehe auch Cornelius Müller: Kunstwerke aus Breslau in Beuthen OS, Führer mit Abbildungen zu den Gemälden in der Ausstellung im Oberschlesischen Landesmuseum, November/Dezember 1938, S. 25–27.

150) Siehe Böcklin-Memoiren, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1910, S. 275–276.

151) **„Überfall von Seeräubern"** (1886) (Verz. 343; Abb. Schmid IV, 23).

152) 1902 bei G. Henneberg, Zürich; Verz. 389; Abb. Schmid IV, Text S. 71.
Farbskizze (1894) (1902 bei Dr. M. Söhle, Hamburg; Verz. 389, Farbskizze dazu; Abb. Verst. E. A. Fleischmann, München 29.–30. 10. 1907, Tafel 9 [Nr. 14]).

153) Albert Fleiner berichtet in: Mit Arnold Böcklin, Frauenfeld 1915, S. 105/06, über den ursprünglichen Zustand des Bildes (noch vor der Farbskizze von 1894?).

154) **Früheste** Fassung (Frühjahr 1880) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 300a; Abb. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresbericht 1920, Neue Folge XVII, Basel 1921, nach S. 22).
Erste als Bild vollendete Darstellung (1880 erste Hälfte) (Metropolitan Museum, New York; Verz. 300b; Abb. Schmid II, 19, Schmid Bruckmann 58).
Dritte Fassung (Ende 1883) (Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 300c; Abb. Schmid IV, 22, Schmid Bruckmann 59).
Vierte Fassung (Oktober 1884 abgeliefert) (Sammlung Schloß Rohoncz, Lugano, seit 1945 verschollen; Verz. 300d; Abb. Sammlung Schloß Rohoncz, Gemälde, Ausstellung Neue Pinakothek, München 1930, Tafel 146 und Stiftung Sammlung Schloß Rohoncz, II. Teil, Abbildungen der Gemälde, Lugano-Castagnola 1937, Tafel 294).

Letzte Fassung (1886 ausgestellt) (Museum der Bildenden Künste zu Leipzig; Verz. 300e; Abb. Seemann-Farbdruck, Verlags-Nr. 8408).

Nach H. A. Schmid (Die neuerworbenen Gemälde Böcklins. In: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresbericht 1920, Neue Folge XVII, Basel 1921, S. 23–33) entstand das Leipziger Bild als vierte Fassung noch vor der Oktober 1884 vollendeten Version (Verz. 300d) in Lugano. Diese Reihenfolge auch bei Gustav Floerke: 10 Jahre mit Böcklin, München 1901, zwischen S. 36 und 37. Das Werkverzeichnis von 1902 gibt über die Entstehung des Leipziger Bildes keine unmittelbare Auskunft; dort nur das Jahr der Ausstellung und des Ankaufs: 1886, aber „Letzte Fassung". J. Vogel, Böcklins Toteninsel und Frühlingshymne, München 1920, 3. Auflage, S. 29 über das Leipziger Bild: „Zwischen Frühjahr 1885 und 1886 entstanden, nähere Daten sind nicht zu erlangen" ohne Angaben über die Herkunft dieser Daten.

Alle Fassungen zusammen abgebildet: Gustav Floerke am angegebenen Ort zwischen S. 36 und 37; J. Vogel am angegebenen Ort Tafeln 1–3; J. Strzygowski, Dürer und der nordische Schicksalshain, Heidelberg 1937, S. 160/61 (Nr. 102–106). Zu diesen fünf Fassungen kommt nach H. A. Schmid: Arnold Böcklin, Thieme-Becker-Künstler-Lexikon, Bd. IV, Leipzig 1910, S. 182 eine im Herbst des Jahres 1900 entstandene Kopie, welche von Arnold Boecklin und seinem Sohn Carlo gemeinsam ausgeführt wurde. Carlo Boecklin erwähnt in: Neben meiner Kunst, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1909, S. 28, acht verschiedene Versionen, ohne diese jedoch näher zu kennzeichnen.

155) Über die Beziehungen der frühen Landschaften zu den Kompositionen der „Villa am Meer" und über das Verhältnis der „Villa am Meer" zu der „Toteninsel" siehe H. A. Schmid: Die neuerworbenen Gemälde Böcklins. In: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresbericht 1920, Neue Folge XVII, Basel 1921, S. 23–33 und H. A. Schmid: Böcklins Frühzeit und die italienischen Landschaften aus Amerika. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926), S. 183–208).

156) Über die formale und thematische Bedeutung dieser Figur im Gegensatz zu der „Iphigenien-Gestalt" auf der „Villa am Meer", siehe H. Wölfflin: Bemerkungen über Landschaft und Staffage, 1926, wiederabgedruckt in: Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften (1886–1933), herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 123–126.

157) Vergleiche auch die Zypressen auf den beiden letzten Fassungen der „Villa am Meer" mit denen auf den vorhergehenden Bildern.

158) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 27. – W. Ueberwasser verweist in: Böcklin-Feuerbach-Marées (Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums Basel 1936) auf das Bild **„Bergsee mit Möven"** (1849) (Öffentliche Kunstsammlung Basel; fehlt im Verzeichnis; Abb. Festschrift . . . , S. 260).

159) National Galerie Berlin; Verz. 26; Abb. Schmid IV, Text S. 13, Ostini 2.

160) 1902 bei P. Bruckmann, Fiesole; Verz. 34; Abb. Schmid IV, Text S. 18, Schmid V, Text S. 18, Schmid Bruckmann 1.
Studie (Privatbesitz; Verz. 34, Studie dazu; Abb. Schmid V, 2).

161) Privatbesitz; Verz. 28; Abb. „Die Ernte, Schweizerisches Jahrbuch 1927", Basel o.J., nach Seite 48.

162) Privatbesitz; Verz. 47b; Abb. Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926), S. 197.

163) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 211; Abb. Schmid III, 28.

164) Vergleiche auch **„Heroische Landschaft"** (1851/52) (1902 bei P. Heyse, München; Verz. 59, Dieselbe Darstellung; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 37 [Nr. 136]).

165) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 211, Studie zur Landschaft.

166) Z.B. **„Tiberlandschaft"** (1852/53) (Leipzig, Museum der Bildenden Künste; Verz. 90; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 42 [Nr. 144]).

167) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 313; Abb. Schmid I, 9, Schmid Bruckmann 65.

168) Kunsthalle Hamburg; Verz. 342; Abb. Kunsthalle Hamburg, Katalog der neueren Meister (Lichtwark-Börger), Hamburg 1910; Abb. Nr. 15.

169) Vergleiche die Beschreibung des Bildes bei Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, 1918; wiederabgedruckt: Thomas Mann, Gesammelte Werke in 12 Bänden, Bd. XII, Reden und Aufsätze 4 (Frankfurt/Main) 1960, S. 478–79.

170) Vergleiche auch den Zypressen-Hain auf der „Toteninsel" (1884) (Lugano; Verz. 300d).

171) Siehe früher:
„Die Zeit der Kultur" (1858) (Privatbesitz, heute fast ganz zerstört; Verz. 107d; Abb. Schmid Bruckmann 7) und später:
„Opferfest" (1885) (Städtische Galerie Nürnberg; Verz. 333; Abb. Schmid IV, Text S. 58).
Darstellungen mit Betonung des Dionysischen aus dem Umkreis der **„Altrömischen Weinschenke"** (1865–1868) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen **München**, Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum **Basel**, Staatliche Kunsthalle **Karlsruhe**; Verz. 156, Verz. 156 Erste Wiederholung, Verz. 156 Zweite Wiederholung; Abb. Schmid II, 37, Jahresbericht der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung 1923, vor S. 13, Jan Lauts: Meisterwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Honnef/Rhein, o.J., Tafel 91 [Nr. 86]) finden sich bei Boecklin häufiger:
„Römische Landschaft" (vor 1858) (Ehem. Kunstverein Heidelberg, Kurpfälzisches Museum Heidelberg; fehlt im Verzeichnis; Abb. Schmid V, Text S. 10),
„Bacchantenfest" (1866?) (Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 263; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, I, S. 213 [Nr. 169]),
„Altrömische Maifeier" (1872) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 212; Abb. Schmid Bruckmann 36),
Altrömische Maifeier" (1885) (Privatbesitz; Verz. 340; Abb. Schmid III, 16). [In der Farbgebung nächst verwandt dem **„Heiligen Hain"** (1886) (Kunsthalle Hamburg; Verz. 342).]

172) Privatbesitz; Verz. 364; Abb. Schmid I, 4, Schmid Bruckmann 89.

173) Ähnlich wie das Kölner Seeräuber-Bild wandelt Boecklin auch diese Komposition später in ein Hochformat um:
„Der Tempel der Musik" (1897) (Privatbesitz; fehlt im Verzeichnis; ob sicher ganz eigenhändig, wie die Familientradition zu berichten weiß, läßt sich ohne Kenntnis des Originals nicht sagen).
Eine zugehörige **Gouache-Studie** (eigenhändig?) (28:20 cm); Staatliche Museen Eisenach; fehlt im Verzeichnis. Die Senkrechten der im Wasser sich spiegelnden Säulen des Rundtempels werden durch die Zypressen direkt daneben variiert.

174) Muzeum Śląskie, Wrocław (Breslau), seit 1945 verschollen; Verz. 299; Abb. Seemann-Farbdruck (Verlags-Nr. 8127).
Vorstufe dieser Darstellung (wohl 1877/79) (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 299, Vorstufe; Abb. Schmid IV, Text S. 55).

„Das Heiligtum des Herakles" (1884) (Privatbesitz; Verz. 327; Abb. Schmid I, 8, Schmid Bruckmann 73).

175) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 357; Abb. Schmid III, 11, Ostini 101.

176) Ausschnitthafte, vergrößernde Umgestaltung, die den Betrachter näher an den Bildgegenstand heran und in den Bildraum hineinführt, bei Steigerung des Figurenmaßstabs und Reduktion des Landschaftlichen, charakterisiert auch das Verhältnis der verschiedenen Fassungen von:
„Pan im Schilf" (1855/56) (Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 64; Abb. Deutsche und Schweizer Maler des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Oskar Reinhart, Kunsthalle Basel, 1932, Tafel 9, oder R. Seiffert-Wattenberg: Aus der Sammlung Oskar Reinhart, Kunstverein Hannover, 1935, S. 113),
„Pan im Schilf" (1859 noch nicht ganz fertig) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 84, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 2, Schmid Bruckmann 6). Wie eine frühe Vorstufe dazu wirkt der im Verzeichnis unter der Nr. 57 erwähnte **„Fischer am Rande des Wassers sitzend"** (1850/52) (1902 bei L. Passini, Berlin) (wenn wirklich eigenhändig!) und:
„Pan erschreckt einen Hirten" (1860) (Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 116, derselbe Vorwurf; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, I, S. 214 [Nr. 148]),
„Pan erschreckt einen Hirten" (1860) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 116; Abb. Schmid I, 40, Schmid Bruckmann 10).
Bei dem wohl später entstandenen **„Pan erschreckt einen Hirten"** (München) verstärkt Boecklin die Wirkungskraft der Komposition nicht allein dadurch, daß er den Betrachter weiter in den Bildraum hineinzuführen scheint, sondern auch durch die veränderte Bewegungsrichtung der Fliehenden, die jetzt direkt auf den Betrachter zugeht; auf dem Basler Bild fliehen Hirt und Herde in divergierenden Richtungen seitlich an dem Betrachter vorbei.

177) Kulturhistorisches Museum und Forschungsinstitut Magdeburg, seit 1945 verschollen; Verz. 109; Abb. Schmid Bruckmann 9.

178) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; erwähnt im Verzeichnis unter Nr. 182; Abb. P. O. Rave, Abb. 164.

179) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 182; Abb. Schmid III, 31, Schmid Bruckmann 26.

180) Vergleiche: **„Faun, eine sich sträubende Nymphe durch ein Wasser schleppend"** (1856) (Konstmuseum Göteborg; Verz. 85; Abb. Schmid V, Text S. 16). Auch hier eine im Gebüsch links sich verbergende Gestalt.

181) Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Brandverlust 1945; Verz. 182, Ähnliche Darstellung; Abb. Schmid II, 35, Schmid Bruckmann 27.

182) Siehe oben Seite 15.

183) Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 236; Abb. Schmid III, 25, Schmid Bruckmann 44.

184) Privatbesitz; Verz. 410.
Wiederholung; (1900 nicht ganz vollendet) (Folkwang-Museum Essen; Verz. 410, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 26, Schmid Bruckmann 96).

185) Verfolgt man das Bildthema weiter im Werk Boecklins, so zeigt sich, daß der Künstler für die Gestalt der Nymphe auf dem Bild
„Faune, eine schlafende Nymphe belauschend" (1884) (Privatbesitz, Osaka; Verz. 329; Abb. Schmid I, 14, Schmid Bruckmann 74)
auf die **„Quellnymphe"** (Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 236; Abb. Schmid III, 25, Schmid Bruckmann 44) zurückgriff und sie mit einer Faungruppe in Ver-

bindung brachte, von der auch eine selbständige Zeichnung (vielleicht doch nicht eigenhändig) überliefert ist:
„Zwei Trauben essende Faune" (1915 bei W. Gurlitt, Berlin; fehlt im Verzeichnis; Abb. Kunst und Künstler XIII [1915], S. 296).

186) Zur Herleitung seiner Gestalt siehe oben Seite 20/21.

187) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 80; Diese Komposition darf als Variante der **„Idealen Landschaft"** (um 1855) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 79; Abb. Schmid III, 39, Schmid Bruckmann 5) angesehen werden. Den zahlreichen Abwandlungen, welche die Waldlandschaft dieser Werke erfahren hat, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.

188) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 141; Abb. Gemälde neuerer Meister aus der Neuen Pinakothek und Neuen Staatsgalerie zu München, Amtliche Ausgabe 1948, Abb. 71.

189) Niedersächsische Landesgalerie Hannover; Verz. 141, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 5, Schmid Bruckmann 1919, 17.

190) Vergleiche auch die Darstellung des Bodens auf dem Doppelportrait:
„Boecklin und seine Frau" (1863 oder 64) (National Galerie Berlin; Verz. 143; Abb. Schmid IV, 8, Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 45 [Nr. 152]).

191) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 201; Abb. Schmid II, 34, Schmid Bruckmann 31.

192) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 172; Abb. Schmid III, 32.

193) Siehe R. Schick, Böcklin-Tagebuch, 1901, S. 62 und 214.

194) Aus dem Besitz der National Galerie Berlin, seit 1945 Privatbesitz; Verz. 323; Abb. Schmid II, 22, Schmid Bruckmann 71.

195) 1902 bei F. Eckstein, London; Verz. 228; Abb. Schmid II, 8.

196) Siehe die Farbangaben im Verzeichnis unter Nr. 228.

197) Der bei den zwei Figuren Isolierung bewirkende Variantenreichtum bindet die in vergleichbarer Weise gestalteten drei Mädchen der:
„Frühlingslieder" (1876) (Puschkin Museum Moskau; Verz. 266; Abb. Schmid II, 14) zusammen.

198) Muzeum Śląskie, Wrocław (Breslau), seit 1945 verschollen; Verz. 254; Abb. Schmid IV, Text S. 59, Ostini 52.
Farbskizze; (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 254, Farbskizze dazu; Abb. Katalog der Boecklin Ausstellung Berlin 1927, Tafel 16 [Nr. 139]).

199) Privatbesitz; Verz. 260; Abb. Schmid I, 20, Schmid Bruckmann 48.

200) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 228, ähnlicher Vorwurf; Abb. Schmid IV, 18.

201) Vergleiche auch:
„Armut und Sorge" (1890) (Badische Kunsthalle Karlsruhe; Verz. 365; Abb. Schmid II, 18).
„Entwurf" (Kupferstichkabinett Basel; Verz. 365, Entwurf dazu; Abb. Schmid IV, Text S. 7, Schmid V, 71 unten).

202) Verz. 141; Abb. Schmid Bruckmann 1919, 17.

203) Museum der Bildenden Künste zu Leipzig; Verz. 256; Abb. Schmid II, 20.

204) Aargauischer Kunstverein Aarau; Verz. 224; Abb. Schmid I, 31, Schmid Bruckmann 43.

205) Vergleiche auch:
„Selbstbildnis des Künstlers mit fiedelndem Tod" (1872) (National Galerie Berlin; Verz. 218; Abb. Schmid I, 1, Schmid Bruckmann 37).

206) Die Konzentration auf den physiognomischen Ausdruck kennzeichnet auch die zahlreichen Brustbilder, die sich vielfach als aus größerem Zusammenhang isolierte Umgestaltungen erweisen.
Der klagende Gesichtsausdruck der Magdalena auf der Basler **„Trauer der Magdalena an der Leiche Christi"** (1868) (Verz. 177; Abb. Schmid I, 33, Schmid Bruckmann 22) war vorbereitet in Boecklins Werk durch den Hirtenknaben der
„Klage des Hirten" (1866) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 160; Abb. Schmid I, 35, Schmid Bruckmann 21);
als Abkömmlinge der Basler Komposition von 1868 seien folgende Brustbilder erwähnt:
„Die büßende Maria Magdalena" (1870) (Muzeum Narodowe, Poznań; Verz. 196; Abb. H. v. Tschudi, Die Werke Arnold Böcklins in der National Galerie [München] 1901, Text S. 4) und
„Die büßende Magdalena" (1895 signiert) (Privatbesitz; Verz. 393; Abb. J. Manskopf, Böcklins Kunst und die Religion, München 1905, neben Seite 50, oder Basler Kunstverein, Jahresbericht 1926, Zur Erinnerung an die Böcklin Ausstellung 1927, Abb. 5).
Die beiden Fassungen der
„Pietà" (1877) (1902 bei L. F. La Roche-Ringwald, Basel, Verz. 270; Abb. Ostini 57),
„Pietà" (1877) (Kunstmuseum Bern; Verz. 270, ähnliche Darstellung; Abb. Schmid II, 24) gehören zu den Nachfolgewerken der Berliner
„Kreuzabnahme" (1876) (National Galerie Berlin; Verz. 265; Abb. Schmid II, 4, Schmid Bruckmann 51).

207) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 217; Abb. Schmid II, 39.

208) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 117; Abb. Schmid III, 33, Schmid Bruckmann 13.

209) Die Dämpfung der Nebenmotive führt zu einem Bedeutungswandel der Gestalt; die spätere, deutlicher artikulierende Fassung läßt einen im früheren Werk nur angeklungenen Gedanken stärker in Erscheinung treten, bei gleichzeitiger Reduzierung der Landschaftselemente, die der Künstler auf der Bildfläche und im Bildraum stärker trennt.

210) Die erhaltenen Vorarbeiten im Hessischen Landesmuseum Darmstadt; Verz. 117, Entwurf dazu und Studien . . . ; Abb. Schmid V, 24 unten und Schmid V, 25.

211) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 154, ähnliche Darstellung; Abb. Schmid Bruckmann, Text S. 41.

212) 1902 bei M. von Guaita, Frankfurt/M.; Verz. 244; Abb. Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst (5. Bd. Freie Kunst) 1902, S. 8.

213) Die in Felsschroffen stehende Frau der **„Einsamkeit"** (1875) (Privatbesitz; Verz. 252; Abb. Schmid III, 37) bleibt ein die Bildstimmung ausdeutendes Bildmotiv; Bildthema ist hier in noch weit stärkerem Maße als bei den Kompositionen „Villa am Meer" die Landschaft.

214) Privatbesitz; Verz. 346; Abb. Schmid III, 13, Schmid Bruckmann 79.

215) Privatbesitz; Verz. 321; Abb. Schmid II, 16.

216) **„Odysseus und Kalypso"** (1883) (Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 322; Abb. Schmid I, 19, Schmid Bruckmann 72).

217) Vergleiche oben S. 16 „Odysseus und Kalypso" (1883).

218) Vergleiche H. Wölfflin: Bemerkungen über Landschaft und Staffage, 1926; wiederabgedruckt in: Heinrich Wölfflin: Kleine Schriften (1886–1933), herausgegeben von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 123–126.

219) Vergleiche Briefentwurf Arnold Boecklins vom 25. 8. 1877, Böcklin Memoiren, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1910, S. 276–77.

220) In ähnlicher Weise verlieh Boecklin durch phantasievolle Ausgestaltung dem Bildmotiv des vor dem undurchdringlichen Dunkel des Hains zwischen Räucherkandelabern ruhenden Einhorns auf dem
„Heiligen Hain" (1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 211; Abb. Schmid III, 28) selbständige Gültigkeit:
„Das Schweigen des Waldes" (1885) (Muzeum Narodowe, Poznań; Verz. 334; Abb. Schmid I, 11, Schmid Bruckmann 76) und
„Das Schweigen des Waldes" (1885/86) (bis 1924 Kunsthalle Hamburg, seither Privatbesitz; Verz. 341; Abb. Meisterwerke der Deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts aus der Galerie Haberstock Berlin, Winter 1924/25, Tafel 1).

221) Kunsthaus Zürich; Verz. 304; Abb. Schmid II, 21, Schmid Bruckmann 63.

222) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 387 (dort als Melpomene bezeichnet); Abb. Böcklin Ausstellung, Berlin 1927, Tafel 21 (Nr. 178).
Das zerstörte Gemälde; Verz. 387; Abb. Schmid V, Text S. 28.

223) Privatbesitz; Verz. 403 (dort als Melpomene bezeichnet); Abb. Schmid IV, Text S. 75, Schmid V, Text S. 28.

224) Badische Kunsthalle Karlsruhe; Verz. 156, Zweite Wiederholung; Abb. J. Lauts: Meisterwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Honnef/Rh., o.J., Tafel 91 (Nr. 86).

225) **„Frühlingsabend"** (1879) (Museum der Bildenden Künste, Budapest; Verz. 287; Abb. Schmid I, 28, Schmid Bruckmann 56).
„Frühlingsabend" (frühere Fassung) (1902 bei M. v. Heyl, Darmstadt; Verz. 287, frühere Fassung; Abb. Schmid IV, Text S. 61).

226) Als Bildmotiv läßt sich der flötende Jüngling auch auf den **„Gefilden der Seligen"** (1878) (National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Abb. Schmid I, 16, Schmid Bruckmann 53) und der
„Lebensinsel" (1888) (Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 357; Abb. Schmid III, 11, Ostini 101) nachweisen. Verwandt sind auch die
„Bildentwürfe" (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 288b–d; Abb. Schmid V, 66).

227) Privatbesitz; Verz. 408; Abb. Schmid IV, 29.

228) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 183b; Abb. Schmid IV, Text S. 43, Schmid Bruckmann 25.
Erste Umgestaltung:
„Italienische Villa im Frühling" (um 1871) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 183, Wiederholungen a; Abb. Schmid II, 32).

229) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 363; Abb. Schmid II, 6/7, Schmid Bruckmann 91.

230) Wie die letzten Beispiele zeigen können, greift Boecklin in der Spätzeit vielfach auf schon Vorgeformtes in seinem Werk zurück. Es lassen sich in der Spätzeit auch Kompositionen finden, bei denen er verschiedene Bildthemen als Bildmotive verwertet. Das folgende Beispiel soll das anschaulich machen:
„Frühlings Erwachen" (1880) (Kunsthaus Zürich; Verz. 304; Abb. Schmid II, 21, Schmid Bruckmann 63).
Die weibliche Gestalt links findet sich sehr ähnlich auf dem Bild:
„Flora, Blumen streuend" (1875) (Privatbesitz; Verz. 260; Abb. Schmid I, 20, Schmid Bruckmann 48),

„Der flötende Pan“ läßt sich von der
„Idylle“ (1875) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 255; Abb. Schmid IV, Text S. 57, Ostini 53)
und die weibliche Gestalt ganz rechts von dem „Frühlingsabend“ (1879) (Museum der Bildenden Künste, Budapest; Verz. 287; Abb. Schmid I, 28, Schmid Bruckmann 56), herleiten.
Die zweite Figur von rechts erweist sich als modifizierte Übernahme aus den „Hesperiden“ von Hans von Marées. Weitere Beispiele siehe oben S. 52.

231) Zur Herleitung dieses Architekturmotivs nach einem Naturvorbild siehe: Neben meiner Kunst, herausgegeben von F. Runkel, Berlin 1909, S. 268 und Schmid V, Text S. 10.

232) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 156; Abb. II, 37, Schmid Bruckmann 18.

233) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 212; Abb. Schmid Bruckmann 36.

234) Privatbesitz; Verz. 340; Abb. Schmid III, 16.

235) Privatbesitz; Verz. 364; Abb. Schmid I, 4, Schmid Bruckmann 89.

236) Privatbesitz; fehlt im Verz. (eigenhändig?).

237) Privatbesitz, seit 1945 verschollen; Verz. 312; Abb. Schmid I, 24, Schmid Bruckmann 64.

238) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 198; Abb. Schmid II, 33, Schmid Bruckmann 32.

239) Metropolitan Museum, New York; Verz. 300b; Abb. Schmid II, 19, Schmid Bruckmann 58.

240) Privatbesitz; Verz. 404; Abb. Schmid IV, Text S. 74.

241) Bayerische Statsgemäldesammlungen München; Verz. 203; Abb. Schmid I, 32, Schmid Bruckmann 33.

242) Privatbesitz; Verz. 40; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 37 (Nr. 133).

243) Depositum der Amerbach-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 315; Abb. Schmid III, 19, Ostini 80.
Als weitere Beispiele seien erwähnt:
„Die Felsenschlucht“ (1870) (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 198; Abb. Schmid II, 33, Schmid Bruckmann 32),
Überfall von Seeräubern“ (1872) (Museum Śląskie, Wrocław [Breslau], seit 1945 verschollen; Verz. 219; Abb. Schmid I, 22, Schmid Bruckmann 35) und:
„Gotenzug“ (1881) (Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 308; Abb. Schmid II, 13, Schmid Bruckmann 66).

244) National Galerie Berlin; Verz. 26; Abb. Schmid IV, Text S. 13, Ostini 2.

245) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 27.

246) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 35a; Abb. Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 37 (Kunst für Alle 33) (1918), S. 128.

247) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 35b; Abb. Schmid V, Text S. 8, (dort auch der zugehörige Entwurf in der National Galerie Berlin; Verz. 35a, Entwurf).

248) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 47a; Abb. Schmid V, Text S. 9, (dort auch der zugehörige Entwurf; Staatliche Graphische Sammlung München; Verz. 47a, Entwurf dazu).

249) Privatbesitz; Verz. 47b; Abb. Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926), S. 197 (Abb. 6).

250) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 68a und 68b; Abb. Schmid V, 11 und 12.

251) Die **„Deutsche Landschaft"** zeigt große Ähnlichkeit mit dem um 1849 entstandenen: **„Hochplateau mit Wettertannen"** (Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 42; Abb. Schmid IV, Text S. 19).

252) Notizen aus dem Nachlaß H. A. Schmids im Kupferstichkabinett Basel beweisen, daß der Forscher den Künstler und dessen Familie zu seinen Werken um Auskunft gebeten hat.

253) Obwohl weder H. A. Schmid noch, soweit ich sehe, sonstige Literatur es erwähnten, sind die beiden Fassungen der
„Meeresbrandung" (Verz. 286) (erste Fassung: 81:56 cm; zweite Fassung von 1879: 125:85 cm) und des
„Triton" (Verz. 293) (erste Fassung 80:56 cm; zweite Fassung – wohl eher um 1879 statt, wie im Verz. vermerkt um 1884 – 128:85 cm), jeweils als Pendants zu verstehen; siehe oben S. 27.

254) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Verz. 84, Wiederholung; Abb. Schmid IV, 2, Schmid Bruckmann 6.

255) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 116; Abb. Schmid I, 40, Schmid Bruckmann 10.

256) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 154, erste Version; Abb. Schmid IV, Text S. 36, Schmid Bruckmann 15.

257) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 156; Abb. Schmid II, 37, Schmid Bruckmann 18.

258) Metropolitan Museum, New York; Verz. 300b; Abb. Schmid II, 19, Schmid Bruckmann 58.

259) Staatliche Kunstsammlungen Dresden, seit 1945 verschollen; Verz. 309; Abb. Schmid I, 17, Schmid Bruckmann 61.

260) Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 335.

261) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 313; Abb. Schmid I, 9, Schmid Bruckmann 65.

262) **„Das Heiligtum des Herakles"**, Zweite Fassung (1884) (Privatbesitz; Verz. 327; Abb. Schmid I, 8, Schmid Bruckmann 73).

263) A. Frey: Böcklin, Stuttgart-Berlin 1912, Zweite Auflage, S. 90.

264) Kunsthaus Zürich; Verz. 304; Abb. Schmid II, 21, Schmid Bruckmann 63.

265) Privatbesitz; Verz. 260; Abb. Schmid I, 20, Schmid Bruckmann 48.

266) Bayerische Staatsgemäldesammlungen München; Verz. 255; Abb. Schmid IV, Text S. 57, Ostini 53.

267) Museum der Bildenden Künste, Budapest; Verz. 287; Abb Schmid I, 28, Schmid Bruckmann 56.

268) Das „Parsifal"-Zitat wurde nicht von Boecklin als Bildtitel gewählt. – Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 349; Abb. Schmid I, 10, Schmid Bruckmann 84.

269) Puschkin Museum Moskau; Verz. 266, Abb. Schmid II, 14.

270) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 353; Abb. Schmid I, 7, Schmid Bruckmann 88.

271) Kunsthaus Zürich; Verz. 370; Abb. Schmid I, 2, Schmid Bruckmann 90.

272) Privatbesitz; Verz. 408; Abb. Schmid IV, 29.

273) Privatbesitz, heute fast ganz zerstört; Verz. 107a–e;
„Nymphe im Wiesengrund"; Verz. 107a; Abb. Schmid IV, 3.
„Der gefesselte Prometheus"; Verz. 107b; Abb. Schmid IV, Text S. 34.

„Prometheus mit Adam und Eva"; Verz. 107c; Abb. Schmid IV, Text S. 28.
„Zeit der Kultur"; Verz. 107d; Abb. Schmid IV, Text S. 28, Schmid Bruckmann 7 und 8 (die Bezeichnung „Nymphe im Wiesengrund" dort ist irreführend, die Abb. gibt die linke Hälfte der „Zeit der Kultur").
„Villa auf steiler Felsküste"; Verz. 107e; Abb. Schmid IV, S. 29, Ostini 13.
Fülchtiger Entwurf zum Ganzen (1902, bei den Erben des Künstlers; Verz. 107, Flüchtiger Entwurf; Abb. Schmid IV, Text S. 27).

274) Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 183b; Abb. Schmid IV, Text S. 43 oben, Schmid Bruckmann 25.

275) Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Basel; Verz. 183c; Abb. Schmid IV, Text S. 43 unten, Schmid Bruckmann 24.

276) Mit den beiden Landschaften im Querformat kontrastiert das Mittelbild im Hochformat: **„König David"**; Öffentliche Kunstsammlung Basel; Verz. 183a; Abb. Schmid Bruckmann 23.

277) Verz. 187a; Abb. Schmid II, 36, Schmid Bruckmann 28.

278) Verz. 187b; Abb. Schmid I, 34, Schmid Bruckmann 29.

279) Verz. 187c; Abb. Schmid IV, Text S. 4.

280) Siehe Margarete Pfister-Burkhalter: Arnold Böcklin, Die Basler Museumsfresken, Basel 1951.

281) Früher Schlesisches Museum Breslau, seit 1954 National Galerie Berlin; Verz. 307; Abb. Schmid IV, 20–21.

282) Siehe H. Mendelsohn: Böcklin, Berlin 1901, S. 168–176.

283) Vergleiche Johann Wolfgang von Goethe, in einem Brief an Karl Jakob Ludwig Iken, vom 23. 9. 1827: „... Da sich manches unserer Erfahrungen nicht rund aussprechen und direkt mitteilen läßt, so habe ich seit langem das Mittel gewählt, durch einander gegenübergestellte und sich gleichsam ineinander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren ...", zitiert nach der Sophien-Ausgabe, IV. Abt., 43. Band, Weimar 1908, S. 80–84 (Nr. 62).

284) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 363; Abb. Schmid II, 6/7, Schmid Bruckmann 91.

285) Privatbesitz, Depositum im Kunsthaus Zürich; Verz. 373; Abb. Schmid III, 6, Schmid Bruckmann 92.

286) Kunsthaus Zürich; Verz. 390; Abb. Schmid III 7/8, Schmid Bruckmann 94.

287) Siehe: **„Kleiner Entwurf"**; (National Galerie Berlin; Verz. 390, Kleiner Entwurf; Abb. Schmid V, 72).

288) Privatbesitz; Verz. 321; Abb. Schmid II, 16.

289) National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 278; Abb. Schmid I, 16, Schmid Bruckmann 53.

290) Privatbesitz; Verz. 408; Abb. Schmid IV, 29. – Einen früheren Zustand des Werkes gibt die Reproduktion einer Photographie in den Böcklin-Memoiren, 1910, S. 322; vergleiche auch H. v. Tschudi: Die Samlung Arnhold, Berlin. In: Kunst und Künstler VII (1909), S. 11.

291) Als Varianten können die dekorativen Werke mit gegenständig einander zugeordneten Figuren angesehen werden:
„Ceres und Bacchus auf Wolken thronend" (1874) (Privatbesitz; Verz. 237; Abb. Schmid Bruckmann 47; unten links und rechts in der Abbildung beschnitten).
„Dichtung und Malerei" (1882) (Muzeum Šląskie, Wrocław [Breslau], seit 1945 verschollen; Verz. 314; Abb. Schmid I, 25, Schmid Bruckmann 67).
„Dichtung und Malerei" (Frühere Fassung) (Städtische Kunstsammlung, Karl-Marx-Stadt [Chemnitz], seit 1945 verschollen; Verz. 314, Frühere Fassung; Abb. Verst.

H. Helbing, München 11. 5. 1909, Nr. 143, Abb. gegenüber dem Titelblatt und H. Helbing, München 30. 4. 1912, Tafel 4 [Nr. 9]).

292) Siehe H. A. Schmid: Arnold Böcklins Frühzeit und die Italienischen Landschaften aus Amerika. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 47 (1926), S. 183–206.

293) Siehe vor allem Schmid IV, Text und Schmid Bruckmann Text.

294) Hier sei noch einmal an die **„Italienische Villa im Frühling"** (Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Verz. 183, Wiederholungen b; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 53 [Nr. 172]) oder auch an die **„Kapelle"** (1898) (Privatbesitz; Verz. 404; Abb. Schmid IV, Text S. 74) erinnert.

295) Siehe Schmid V, Text S. 10.

296) So zeigt z.B. die Farbskizze zu den **„Gefilden der Seligen"** (1877) (Stiftung Oskar Reinhart Winterthur; Verz. 278, Farbskizze dazu; Abb. Jahrhundert-Ausstellung Berlin 1906, II, S. 41 [Nr. 142]) nicht die geraden Schwanenhälse, die bei der Berliner Fassung (National Galerie Berlin, seit 1945 verschollen; Verz. 278; Abb. Schmid I, 16, Schmid Bruckmann 53) schon früh Kritik hervorgerufen haben.

297) Die nur in wenigen Problemstellungen zeitgebundene Interpretation H. Beenkens: Das Neunzehnte Jahrhundert in der Deutschen Kunst, München 1944, bleibt wegweisend; nach Abschluß dieser Arbeit erschien W. Hofmann: Das Irdische Paradies, München 1960; Hofmann stellt viele Fragen neu und erörtert vor allem die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge verschiedener Themenkreise der Kunst im 19. Jahrhundert.

298) Vergleiche auch Emil Kaufmann: „ . . . eines der wichtigsten im 19. Jahrhundert wirksamen Prinzipien, dem der Isolierung, . . ." In: Klassizismus als Tendenz und als Epoche, Kritische Berichte III (1930/31), 213.

299) Nach Abschluß der Arbeit erschien Theodor W. Adorno: Mahler, eine musikalische Physiognomik, (Frankfurt) 1960. Adorno verweist auf Eigentümlichkeiten der Kompositionen Gustav Mahlers, bei denen die Vergleichbarkeit mit der Gestaltungsweise Arnold Böcklins auffällt. Darin nur zufällige Übereinstimmungen zu sehen, wäre ebenso verfehlt, wie die voreilige Gleichsetzung verschiedener Künste. Wendungen wie: „Das Forcierte aber wird selbst zum Ausdruck" (a.a.O. S. 32) oder der von Schönberg überlieferte Vorwurf eines Kritikers, Mahlers „Symphonien seien nichts als ‚gigantische Potpourris'" (a.a.O. S. 52) und anderes mehr, ließen sich ähnlich auch aus den Kompositionen Arnold Boecklins ableiten; vielleicht kommt Boecklin in der Malerei eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie Adorno für Gustav Mahler in der Musik nachweisen konnte.

300) Hier seien nur drei richtungweisende Beispiele angeführt:

I. Die beiden Bauten des **Opernhauses zu Dresden** von **Gottfried Semper** aus den Jahren 1838–1841 und 1871–1878.

II. Das 1871 vollendete **Schiller-Denkmal** von **Reinhold Begas**, – an dem Entwurf aus dem Anfang der 60er Jahre war Arnold Boecklin aktiv beteiligt –, und das 1901 enthüllte **Bismarck-Denkmal** in der ursprünglichen Aufstellung vor dem Reichstag mit den zugehörigen, heute abgeräumten Wasserbassins, des gleichen Künstlers; beide in Berlin.

Kann man bei den jeweiligen Spätwerken einwenden, sie seien Atelierarbeiten nach dem Entwurf und unter der Oberleitung der Künstler, so entfällt dieser Hinweis bei den zwei Fassungen der Bildschöpfung:

III. **„Das Gastmahl des Platon"** von **Anselm Feuerbach**, aus den Jahren 1869 und 1873, in Karlsruhe und Berlin.

In diesen Beispielen verzichten die Künstler bei den späteren Fassungen zugunsten

größeren Reichtums auf die augenfällig stärkere Geschlossenheit der relativ einfachen früheren Arbeiten.
(Daß es den Künstlern nur um ein Mehr an aufgewendetem Material ging, wird keiner ernsthaft behaupten wollen.)
Richard Wagners Bestrebungen um ein Gesamtkunstwerk, zu dessen Verwirklichung er Boecklin gerne hinzugezogen hätte, scheinen verwandte Wesenszüge zu tragen. Wagner hat die Affinität seiner Kunst zu den Werken Boecklins stärker empfunden als Boecklin, dem der Zugang zu Wagners Musik verschlossen blieb.

Lebenslauf

Am 13. August 1928 wurde ich als Sohn der Eheleute Emil und Elly Andree geb. Nordhoff zu Mülheim/Ruhr geboren. Am 4. März 1950 legte ich die Reifeprüfung am Realgymnasium zu Dinslaken ab. Bis mir die Aufnahme meines Universitätsstudiums im Sommersemester 1952 möglich wurde, besuchte ich ab Mai 1950 das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf.

An den Universitäten zu Köln, München und seit dem Wintersemester 1958/59 an der Freien Universität Berlin studierte ich Kunstgeschichte bei den Herren Professoren Dr. Hans Kauffmann, Dr. Klaus Berger, Dr. Wolfgang Braunfels, Dr. Otto H. Förster, Dr. Ernst Gall, Dr. Werner Gross, Dr. Werner Hager, Dr. Wolfgang Krönig, Dr. Hermann Schnitzler, Dr. Hans Sedlmayr, Dr. Hans Vogts und den Herren Dr. Joseph Busley und Dr. Fritz Schmalenbach, Klassische Archäologie bei den Herren Professoren Dr. Friedrich-Wilhelm Goethert, Dr. Ernst Buschor, Dr. Tobias Dohrn und Dr. Andreas Rumpf, Neuere Germanistik bei den Herren Professoren Dr. Richard Alewyn, Dr. Wilhelm Emrich, Dr. Edgar Hederer, Dr. Arthur Kutscher, Dr. Victor Lange und Dr. August Langen.

Die vorliegende Arbeit entstand auf Anregung meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Dr. Hans Kauffmann; für seine freundliche Leitung und seinen stets fördernden Einfluß weiß ich ganz besonderen Dank. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Edwin Redslob herzlich für viele weiterführende Hinweise.

Das Akademische Auslandsamt der Universität zu Köln gewährte mir für eine Reise in die Schweiz eine Beihilfe. Zahlreichen öffentlichen Sammlungen und Forschungsstätten und vielen privaten Sammlern sowie dem Kunsthandel im In- und Ausland möchte ich für vielfache Hilfsbereitschaft und großzügiges Entgegenkommen meinen Dank abstatten.

Frau Dr. Margarete Pfister-Burkhalter und Herr Professor Dr. Georg Schmidt machten mir freundlicherweise die Abbildungssammlung aus dem Nachlaß des Boecklin-Forschers Heinrich Alfred Schmid im Kupferstich-Kabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel zugänglich, Frau Dr. Vera Maria Ruthenberg gestattete mir die Einsichtnahme in die Akten aus dem Archiv der National-Galerie Berlin; sie schufen grundlegende Voraussetzungen für meine Arbeit.

Für freundlich gewährte Hilfe beim Korrekturlesen danke ich vor allem Herrn Helmuth Hucke.